SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Erster Jahrgang 1899—1900

Herausgegeben von

Oskar Fleischer und **Johannes Wolf**

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang I * **Heft 1**

Oktober—Dezember 1899

INHALT

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft

von

Oskar Fleischer

(Berlin.)

I.

Herodot, der Vater der Geschichte, erzählt uns[1]), daß die Ägypter nur vaterländische Weisen sangen und fremde Lieder nicht zuließen. »Sie haben unter anderen merkwürdigen Stücken einen Gesang, der in Phönikien, Kypern und anderwärts gesungen, aber bei jedem Volke anders genannt wird. Er hat viele Ähnlichkeit mit demjenigen, welchen die Griechen unter dem Namen *Linos* singen. Wie ich mich über vieles in Ägypten wundere, so wundere ich mich auch, woher sie nur den Linosgesang haben mögen. Denn es scheint mir, daß er von jeher bei ihnen gebräuchlich war. *Linos* wird auf ägyptisch *Maneros* genannt und war, wie man erzählt, der einzige Sohn des ersten ägyptischen Königs, und es wurde sein früher Tod in Trauergesängen beklagt. Das soll ihr erster Gesang gewesen sein.«

Wir haben in diesem Berichte ein Stück vergleichender Musikwissenschaft vor uns. Die erste Spur einer den Zeitgenossen auffälligen und wunderbaren Übereinstimmung von weitentlegenen und durch ihre Kultur tief geschiedenen Völkern in musikalischer Beziehung taucht hier vor unseren Augen auf. Diesen Linosgesang mit seiner Klage um das Hinscheiden des Lenzes hatte Herodot bei den verschiedensten Völkern Kleinasiens und Griechenlands unter den mannigfaltigsten Formen und Gestalten gefunden, als Gesang des Adonis, des Lityerses, des Attis, des Linos und des Maneros, und immer wieder war ihm aus all diesen Liedern ein verwandtschaftlicher Grundzug entgegengetreten. Nicht der poetische Inhalt des Gesanges war es allein, der all diesen nationalen Gebilden gemeinsam war; denn er redet hier von musikalischen *Weisen*, von *Nomoi*, und um so verwunderlicher erschien dem Vielgereisten die Übereinstimmung des ägyptischen Liedes mit dem kleinasiatischen und griechischen, als sich die Ägypter ausschließlich nationaler Weisen bedienten (*πατρίοισι δὲ χρεόμενοι νόμοισι*), und als gerade dieser Linosgesang der ägyp-

1) Historiarum Lib. II. 79.

tischen Überlieferung nach überhaupt die erste und ursprünglich einzige Nationalweise war, also die Urmelodie der ganzen ägyptischen Musik. Herodot läßt durchblicken, daß die übrigen Völker, wie in so vielen anderen Dingen der Kultur so auch hier Nachahmer der Ägypter waren und diesen Gesang von ihnen entlehnt hatten.

Wir werden diese Frage nicht mehr lösen können, ohne daß die alten Weisen wieder aufgefunden würden, und das scheint freilich allseits ganz unmöglich. Dennoch lehrt uns die wissenschaftliche Erfahrung, daß man mit dem Worte »unmöglich« doch recht vorsichtig und sparsam umgehen soll. In unserem Falle wenigstens ist es nicht ganz angebracht. Konnten denn jene alten Melodien nur allein durch Eingravierung in Erz und Stein oder Aufzeichnung auf Papyros und Pergament der Nachwelt erhalten werden? Hat die Geschichte nicht vielmehr einen viel natürlicheren und sichereren Weg, altes Kulturgut auf spätere Zeiten zu vererben, nämlich die mündliche Überlieferung? Wenn der Linosgesang bei all jenen vielen Völkern des Orients als Allgemeingut in Aller Munde war, wenn man gar diese Melodie als älteste und eigentlich nationale in Ehren hielt und — wie Plutarch in seinem Buche über Isis und Osiris berichtet — bei allen Gastmählern das Lied des Linos, als des »Erfinders der Tonkunst« sang, so wäre es doch mehr als wunderbar, wenn seine Spuren so gänzlich verweht worden wären, daß auch nicht mehr ein Teilchen, eine Phrase, ein Tonfall daraus auf eine spätere Nachwelt gekommen sein sollte. Die Völker des Orients sind die konservativsten, die man sich denken kann. Die Formen der Gefäße und anderer Werkzeuge des täglichen Lebens, die Trachten, die Sitten und Gebräuche reden hierfür eine deutliche Sprache, und ein Vergleich der Abbildungen von Instrumenten an Tempeln und anderen Baulichkeiten mit den heute noch gebräuchlichen Tonwerkzeugen lehrt uns, daß dieser konservative Sinn des Orients sich auch auf die Musik erstreckt. Wäre es bei so bewandten Dingen wohl so unmöglich, daß gewissenhafter Sammeleifer, Scharfsinn und Kenntnisse einmal die melodischen Schätze der orientalischen Völker durchmustern, die nationalen Besonderheiten in den Sing- und Spielweisen von dem überall durchgehenden Verwandten sorgsam trennen und so zu einem Liede gelangen, das nach Weise, Inhalt und geschichtlicher Spur und Stellung auf jenes uralte Tongebilde zurückwiese? —

Das ist ja freilich nur ein Zukunftswunsch. Ihn jetzt hegen zu wollen, ihn als demnächst erfüllbar zu bezeichnen, wäre kühn. Aber aus derartigen Wünschen werden häufig wissenschaftliche Direktiven und Leitwege zu einem Ziel. Schon deswegen darf man sie nicht in das Land Utopien verweisen. Wer dachte noch vor einem Jahrhundert, daß die Wissenschaft einmal den veralteten und derben Wortschatz aus dem Munde von Bauern, die albernen Erzählungen und Fabeln aus dem Munde alter

Weiber sammeln und zu hohen Ehren bringen würde? Die vergleichende Mythologie und die vergleichende Sprachwissenschaft haben Schätze von unberechenbarem Werte aus dem verachteten Boden der niederen Volksüberlieferung gehoben, vermöge deren sie in das Dunkel einer geschichtlichen Vorzeit unserer Kultur hineingeleuchtet haben, das für immer undurchdringlich erschien. Sollten unsere Volksweisen weniger der wissenschaftlichen Beachtung, Untersuchung und Verwertung in geschichtlichem Sinne würdig sein?

Gewiß hat man ja schon überall Versuche gemacht, die nationalen Weisen, Lieder und Tänze aufzuzeichnen, und zwar oft mit großem Ernste, imponierender Gewissenhaftigkeit und Vollständigkeit. Man denke nur an Ludwig Erks Deutsche Liedersammlungen, an Grahams *Songs of Scotland*, Willems' *Oude Vlaemsche Liederen*, Coussemakers *Chants populaires des Flamands*, Haupt und Schmalers Volkslieder der Wenden, Kuhacs Volkslieder der Südslaven u. v. a. hervorragende und reichhaltige Volksliedersammlungen in fast allen Ländern. Aber mit dem Sammeln des Stoffes ist noch nicht alles gethan, was not thut, sondern auf dieser Grundlage muß sich die eigentliche Forscherarbeit erst aufbauen.

Für eine richtige wissenschaftliche Verwendung all dieser Schätze fehlt es bisher noch an einer sicheren Methode. Ohne eine solche wird aber die Liederforschung immer in den Schuhen des Dilettantismus stecken bleiben. Wie man sie finden kann, dafür bietet die vergleichende Sprachwissenschaft Wegweiser und Vorbild. Es reicht nicht aus, so wichtig es auch ist, von jedem einzelnen Liede genau nachzuweisen, wer es zuerst hier oder dort gesungen hat und unter welchen Umständen es ins Volk gedrungen ist. Auch die Sprachforschung stellt fest, wo es nur angehen will, wann irgend ein Sprachwort zuerst in der Litteratur auftaucht. Aber ist damit für das Alter dieses Wortes wirklich die Entscheidung gegeben? Die litauische Sprache beispielsweise ist eine der jüngsten Litteratursprachen, noch vor wenigen Jahrhunderten wurde kaum hier oder da einmal ein Wort aufgeschrieben. Und dennoch war sie Jahrtausende lang im Munde des Volkes im Gebrauch und die Sprachwissenschaft hat nachgewiesen, daß der Typus gerade dieser Sprache sogar ein sehr ursprüngliches Gepräge aufweist.

So auch in dem musikalischen Leben eines Volkes. Wer jemals einen Blick in die unendlich reiche Sammellitteratur des Volksliedes geworfen hat, dem muß zuerst die Erkenntnis ins Auge springen, daß solch ein Reichtum von Tongebilden nicht erst gestern gepflanzt sein kann, um heute in dieser verschwenderischen Fülle vor uns zu wuchern. Was so tief und breit im Volke wurzelt, wie Volkslieder und Volkstänze, das kann nicht das Produkt einer kurzen modernen Entwickelung sein. Ein Gesetz läßt sich ohne weiteres als unumstößlicher Grundsatz aufstellen:

Je reicher eine Volksmusik sich ausgestaltet hat, desto länger ist sie mit dem Volke verwachsen gewesen, desto tiefer reichen also auch ihre Wurzeln in die Vorgeschichte dieses Volkes hinein. So wissen wir, daß die heidnischen Germanen eine große Menge Arten von Liedern für alle möglichen Gelegenheiten besaßen und sie fleißig ertönen ließen. Da gab es Trauergesänge und Spottlieder, Liebes- und Trinklieder, Zaubergesänge und Heldengesang, Instrumentenspiel und Chor- und Einzeltänze aller Art. Aber wo ist all diese Musik geblieben? Sollte sie wirklich so ganz spurlos verschwunden sein? Die mittelalterlichen Musikschriftsteller, die ganz in der kirchlichen Tonkunst aufgehen, lassen nur durch einige ihnen unwillkürlich entschlüpfte Andeutungen ahnen, daß das Volk auch noch andere Musik pflegte, als den Gregorianischen Gesang. Leute, die da von der weltlichen Musik des Volkes zu reden wagen, wie Johannes de Grocheo, dessen Traktat uns endlich einmal einen lichteren Blick in das Dunkel der weltlichen Musik thun läßt, sind im Mittelalter kühne Ausnahmen. Erst gegen Ende des Mittelalters taut das eisige Schweigen auf; dann freilich erblühen die schönen Blumen der Volksmusik tausendfältig, wohin das Auge auch blickt, ein Beweis, daß dieser erste Frühling des deutschen Volksliedes nur unzählige Keime zur Entfaltung bringt, die sich unter der Schneedecke des Gregorianischen Gesanges unsichtbar weiter entwickelt hatten.

Angesichts dieses Reichtums an Volksmelodieen im Ausgange des Mittelalters ist es unzulässig zu glauben, daß jene uralt bezeugte Sangeslust der germanischen Völker für mehr als ein volles Halbjahrtausend gänzlich geschwiegen haben solle. Das widerlegen schon die sporadischen Zeugnisse des Gegenteiles, die in den Schriften mittelalterlicher Autoren ab und zu auftauchen, das widerlegt auch ein Blick auf den konservativen Geist des Volkes, der trotz kirchlicher und politischer Unterdrückung und trotz aller christlichen und klassischen Übertünchung doch seinen Glauben an Elfen und Waldgeister, seine Sitten, Gebräuche und Sprache eigensinnig hinüberrettete in die Zeiten der Eisenbahn und der Elektrizität. Nur das Gewand änderten die uralten Volksüberlieferungen, ihr Inhalt blieb nach Wesen und Art. Ähnlich steht es wohl bei allen europäischen Völkern, bei Kelten, Slaven, Romanen und Griechen.

Der Weg, den die Forschung zu wandeln hat, ist dadurch klar vorgezeichnet. Die Aufgabe der vergleichenden Musikwissenschaft ist ähnlich derjenigen der vergleichenden Sprachforschung. Sie muss die Schätze jeder Volksmusik sorgsam durchprüfen, um das echt und ursprünglich Nationale von dem erst später von fremdher Eingedrungenen oder anderswoher Entlehnten mit sicherem Blicke zu sondern. Eigenbesitz und Lehngut eines Volkes sicher festzustellen ist die oberste und erste Forderung, deren Erfüllung der vergleichenden Musikwissenschaft eine wissenschaftlich zuverlässige Methode verheißt.

Die erste Frage, die sich uns beim Betreten dieses Weges entgegenwirft, ist die Frage: Was ist echt-national? Die Antwort scheint mehr eine Sache des Gefühles als des Verstandes zu sein. Wollen wir bei dem Beispiele der Germanen bleiben, so ist die Rassenreinheit der Germanen selbst für die Zeiten des ausgehenden Altertums kaum zu behaupten. Römer und Kelten und Angehörige anderer Völkerstämme hatten sich in ursprünglich germanische Länder eingenistet, wie umgekehrt die Germanen in Scharen nach fremden Ländern auswanderten. Schon in jenen Zeiten, aus denen die erste musikalische Nachricht aus Germanenlanden zu uns dringt, ist der Begriff »Germane« ein vielgestaltiger. Aber mit der Sprache war es das nämliche, und gleichwohl hat die vergleichende Sprachforschung vermocht, aus all dem Gewirre germanischer Dialekte und Idiome den Begriff des Ursprünglichen, des rein Germanischen, also Echt-nationalen zu destillieren. In allen scheinbar so grundverschiedenen Dialekten schied die Forschung das jedem Dialekte Besondere durch immer wiederholte Vergleichung aus und gelangte zu einem Kerne von Wörtern und sprachlichen Eigentümlichkeiten, der ihnen allen gemeinsam ist und den man schließlich die germanische Ursprache nennen könnte. Kann man so nicht auch mit den musikalischen Schätzen der Völker verfahren? Auch hier giebt es durchgehende gemeinsame Tonfälle in den Melodieen, die dem Ohre nicht ohne weiteres klar kontrollierbar sind, die aber doch den Eindruck, das Gefühl der Verwandtschaftlichkeit hinterlassen. Auf diese gemeinsamen Züge muß die Wissenschaft achten, sie muß sie aufzufinden wissen, registrieren und vergleichen, muß sie geschichtlich verfolgen, soweit sie kann, und kommt dann vielleicht zu einer solchen Summe von durchgehenden Verwandtschaften, daß sie eine bestimmte Völkergruppe charakterisieren und daß man sagen kann: wo diese Eigentümlichkeiten erscheinen, da liegt auch Zugehörigkeit zu dieser oder jener nationalen Musik direkt oder indirekt sicher vor. Gelingt es, aus den reichen Beständen der Volksmusik der verschiedenen Völkergruppen solche musikalische Urkeime und älteste Grundtypen loszulösen, dann ist die vergleichende Musikwissenschaft ein unschätzbares Mittel, in Zeiten der Musikgeschichte vorzudringen, für die uns alle schriftliche Überlieferung im Stiche läßt.

Wo wäre dies notwendiger, als in der Musikgeschichte? Wie weit reicht denn hier der unmittelbar gegebene Beobachtungsstoff? Was wir von der Musik des Altertums wissen, beschränkt sich fast ausschließlich auf eine oberflächliche Kenntnis der griechischen Musik, geschöpft aus den Schriften von Theoretikern und nur immerhin schwach unterstützt von einigen wenigen Denkmälern praktischer Musik, die dazu die mangelhafte Illustration geben. Fast ist es, als hätten in den Zeiten des Altertums nur die Griechen Musik getrieben; was die Asiaten, die Ägypter, die

Etrusker und alten Römer, die Kelten an Musik hatten, das alles entzieht sich fast gänzlich unserer Erkenntnis. Nur spärliche Notizen und einige Instrumente und Abbildungen davon lassen uns ahnen, das es bei diesen Völkern eine musikalische Kultur überhaupt gegeben hat. Und sind wir in Bezug auf das frühe Mittelalter etwa besser daran? Da liegen in den Bibliotheken tausende von Denkmälern der Musik, aber noch immer sind dem Forscherfleiße die Hilfsmittel versagt geblieben, diese Schätze zu heben. Selbst das spätere Mittelalter bereitet uns durch seine stark individualistischen Notationen die mannigfaltigsten Schwierigkeiten, von denen nur die wenigsten endgiltig behoben werden konnten. Bei solchen mißlichen Umständen muß jedes Mittel, in klarer Erkenntnis vorzudringen, willkommen geheißen werden, und ich glaube, die vergleichende Musikwissenschaft bietet dazu eine Handhabe sicherer Art[1]).

II.

Die erste Unterscheidung, die wir zu machen haben, ist die zwischen dem nationalen Eigenbesitz und dem Lehngut eines Volkes. Wir wenden uns zuerst dem Lehngute zu. Die Zeit der Entlehnung festzustellen, ist hierbei von der höchsten Wichtigkeit. Das ist freilich nicht immer leicht und möglich, am leichtesten, wo es sich um Entlehnungen handelt, die in der modernen Zeit gemacht worden sind. Stets aber muß man dabei mit größter Vorsicht verfahren.

Aus der Geschichte weiß man, daß die Angelsachsen in England einst von Deutschland her eingewandert sind. Wenn sie, wie alle Germanen, in ihrem ursprünglichen Heimatlande ihre Volksmusik gehabt und sie in ihrer neuen Heimat nicht ganz vergessen haben, so müssen sich noch heute die Spuren dieser Abstammung auch musikalisch in den Volksliedern und Tänzen der Engländer nachweisen lassen[2]). Heutzutage kennt in Deutschland selbst der Knecht und die Bauerndirne die beiden schönen Lieder: »Lang, lang ist's her« und »Letzte Rose«. Sie könnten als deutsche Volklieder gelten, und wüßten wir nicht mit Bestimmtheit, daß sie von England und Irland zu den Deutschen herübergekommen sind, so könnte vielleicht ein voreiliger Schluß in diesen beiden Melodieen die Beweise einer uralten nationalen Verwandtschaft erblicken. So aber ist es Jedermann bekannt, daß Flotow die beliebte »letzte

1) Vgl. auch Rob. Petsch, Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels (Palaestra-Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. IV). Berlin, Mayer & Müller, 1899, wo von der vergleichenden Volksliedforschung als besonderer Gewinn die Erkenntnis des Volksrätsels erhofft wird.

2) Vgl. auch P. Drechsler in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde: »O laß mich doch hinein, Schatz«, Vergleichung eines schottischen und schlesischen Volksliedes. S. auch unsere Zeitschriftenschau in der Zeitschr. d. I. M.-G.

Rose« des Iren Thomas Moore in seine Oper »Martha« einlegte und das Kommersbuch von Methfessel (1851 Nr. 99) dem Liede die allgemeinste Verbreitung in Deutschland verschaffte.

Gerade Opern sind häufig das Vehikel, durch welches Melodien und Texte in breite Volksschichten getragen worden sind. Indessen bedarf es dabei fast immer einer näheren Untersuchung, inwieweit derartige leicht Anklang findende Melodien das wirkliche geistige Eigentum des betreffenden Opernkomponisten sind. Denn wie schon Flotow's Beispiel zeigt, nehmen besonders die Komponisten von Volksopern gern fremde Volksmelodien, die sie nach den Bedürfnissen ihres Volkes ummodeln, in ihrer Musik auf oder lehnen sich bewußt oder unbewußt an Volkslieder an, um eben eine möglichst breite Wirkung in den Volksmassen zu erzielen. Wir wissen von den norddeutschen Singspielkomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie Adam Hiller, J. A. P. Schulz, Neefe u. s. w., daß sie sich eifrig Mühe gaben, durch theoretische Untersuchungen hinter das Wesen des »Volkstones« zu kommen und ihn in ihren Kompositionen zu treffen.

Es ist also gewiß, daß die Singspiel- und Opernkomponisten wohl dieses oder jenes Lied als Einzelgebilde dem Volke geschaffen haben, daß aber umgekehrt das Volk selbst auf jene einen wesentlich bestimmenden Einfluß ausgeübt hat.

Ein ganz andersartiges und weniger leicht zu kontrolierendes Vehikel der Verwandtschaft zwischen volkstümlichen Liedern verschiedener Nationen ist die direkte Übertragung durch Sänger aus dem Volke selbst und durch Bänkelsänger. Derartige direkte Übertragungen finden wir öfters, wo wir es kaum erwartet hätten, und — das ist bezeichnend — besonders bei Gassenhauern. Hierbei verlohnt es sich nun, ein wenig zu verweilen. In der Sammlung von Volksliedern der Südslaven von F. S. Kuhacz[1]) findet sich folgendes Liedchen im $^{5}/_{4}$Takte:



Daß die Melodie in österreichischen Landen heimisch ist, zeigt ihr dort häufiges Vorkommen. So finden wir sie, nur wenig verändert, in der Sammlung österreichischer Volkslieder von F. Tschischka und J. M. Schottky[2]) in folgender Fassung und bezeichnender Weise im $^{3}/_{4}$Takte wieder:

1) *Chansons nationales des Slaves du Sud.* Agram. Bd. I. 1883. No. 30.

2) Pesth 1844. p. 200.



Die Melodie ist nordwärts gewandert und findet sich urplötzlich in Berlin wieder mit einem Texte, der direkt auf Berlin Bezug nimmt, nämlich »In Berlin, sagt er, ist es schön, sagt er.« Daß trotz dieses lokalen Textes und der allgemeinen Beliebtheit der Melodie das Gewächs als ein ausländisches gefühlt wurde, beweist die kurze Geschichte des Liedes. Die Mode, es zu singen, erreichte bald ihren Höhepunkt und niemandem ist es eingefallen, es unter die deutschen Volkslieder zu versetzen, es blieb ein »Gassenhauer«.

Eine andere Parallele zwischen einem norddeutschen und südslavischen Liede bietet noch weit mehr des Interessanten. Letzteres findet sich ebenfalls bei Kuhacz in folgender Fassung:

Nr. 501.



Der Text des Liedes ist derselbe wie in einem deutschen Liede, das nach einer andern Melodie geht, nur daß »Hamburg« an Stelle von Karlowac steht:

Hamburg ist ein schönes Städtchen,
Weil's so nah am Wasser liegt.
Drinnen giebt's so schöne Mädchen,
Daß man sich in sie verliebt.

Aber auch die Melodie ist nach Norddeutschland gewandert und hier ganz allgemein bekannt geworden.

Welcher Deutsche kennt nicht das Lied:



Daß diese deutsche und jene südslavische die nämliche Melodie sind, ist unzweifelhaft, Note für Note stimmt genau überein und nur eine Abweichung giebt es: im 6. und 7. Takt. Gerade diese ist uns hier besonders interessant, denn sie giebt uns den Schlüssel zu einer anderen wichtigen Beziehung dieses Liedes, nämlich nach Italien hin. Ein italienischer Gassenhauer, den ich in den siebziger Jahren kennen lernte, hat folgende Melodie:



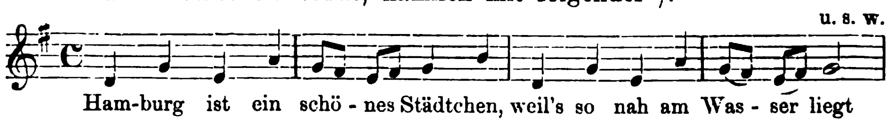
Hier finden wir im 5. und 6. Takte jene Passage wieder, die sich dieser der südslavischen durchaus ähnlichen Melodie einreiht. Nur ist offenbar die Entlehnung nicht so einfach ohne Änderung vor sich gegangen und liegt deshalb nicht nackt und offen zu Tage, sondern die ursprüngliche Melodie hat eine völlige Neubildung erfahren. Der Anfang ist in beiden Melodien derselbe geblieben und ebenso ist der Anfang des Abgesanges im italienischen Liede gleich dem Anfange des zweiten Stollens in der slavischen Melodie. Um aber gar keinen Zweifel über einen wirklichen Zusammenhang beider Melodien übrig zu lassen, dient vortrefflich die Thatsache, daß derselbe Text *Karlowac je ljepa varoš* auch nach der italienischen Melodie gesungen wird. Kuhacz bringt nämlich unmittelbar nach jener ersten auch diese in folgender Notierung:





Und auch die deutsche Fassung findet sich hier genau schon vor, denn bei Kuhacz folgt darauf jene Melodie mit dem Text: *Vukovar je ljepa varoš (jedan dva), što kraj Dunave leži*, wo also »Vukovar« an der Donau für Karlowac eingetreten ist.

Die nächtliegende Frage ist: welches Volk hat bei der Erfindung dieses Liedes die Priorität, die Deutschen, Italiener oder Südslaven? Die Frage läßt sich entscheiden, auch ohne daß man die Daten der Entstehung der verschiedenen Lieder kennt. Man prüfe nur: die Melodie hat drei Fassungen, eine in Deutschland, die andere in Italien, beide nebst der dritten aber schon bei den Südslaven vorhanden. Hier steht sie also in besonderer Achtung, während sie im Volksliederschatze der beiden anderen Länder keine eben große Rolle spielt und über das Ansehen eines Gassenhauers nicht hinausgekommen ist. Wie die Melodie, so erfuhr bei den Südslaven auch der Text Variationen, die mit der Melodie eng verbunden erscheinen, während er sich bei den Übertragungen des Liedchens nach Deutschland und Italien von seiner ursprünglichen Melodie loslöste und in Deutschland — wie schon oben bemerkt — mit einer anderen versehen wurde, nämlich mit folgender[1]):



1) L. Erk, Deutscher Liederhort. Berlin 1856.

in welcher man sofort eine Anlehnung an den Schlußgang der slavischen Melodie (*danebi danebi slava me zove*) erkennen wird.

Diese Parallele zwischen südslavischen Melodien mit deutschen einerseits und mit italienischen andererseits steht keineswegs vereinzelt da. Auch die allbekannte Melodie des Neapolitanischen Liedes *Santa Lucia (Sul mare lucido)* findet sich unter den südslavischen bei Kuhacz in folgender überraschend getreuer Weise wieder, nur im geraden statt im $^3/_4$-Takt:



Zwei Parallelen von südslavischen und deutschen Melodien haben wir nun bereits kennen gelernt, doch läßt sich die Reihe nicht unbedeutend vermehren, besonders wenn man diejenigen Fälle hinzunimmt, wo nur einzelne Teile von längeren Melodien gegenseitig offenkundig übereinstimmen, wie in No. 1409 der Sammlung von Kuhacz:



Note für Note ist dies die zweite Hälfte des deutschen Liedes »O Tannebaum« auf den Text: »Du blühst nicht nur zur Sommerszeit,
Nein auch im Winter wenn es schneit.«

Der melodische Kern der dalmatischen Ballade *Ivo i Ajkuna*

(Kuhacz 1532.)



ist notengetreu der Anfang des deutschen Studentenliedes: »Wenn wir durch die Straßen ziehen«. Aus dieser stets wiederholten und auch eine Terz tiefer, also in Moll transponierten Phrase setzt sich die ganze slavische Balladenmelodie zusammen.

Diese Ballade thut öfters in ihrem Texte des Königs Ludwig von Frankreich Erwähnung. Ein deutscher ebenfalls politischer Gassenhauer wurde noch in den sechziger Jahren in Sachsen viel gesungen:



Genau die nämliche Melodie, nur ohne Auftakt, weist ein Lied (No. 1312) bei Kuhacz auf:



Dieses Liebeslied ist übrigens nach Kuhacz schon vor dem Jahre 1800 bezeugt, sodaß es wohl die chronologische Priorität für sich hat.

Das schöne deutsche Volkslied: »O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt« findet sich bei den Südslaven wieder:

Kuhacz, no. 611.



Ferner hat ein deutsches Studentenlied »Bemooster Bursche zieh ich aus« ebenfalls eine schon vor 1800 bezeugte slavische Melodie.





In der slavischen Fassung lautet diese Melodie:

Kuhacz, no. 602.



Diese Melodie mit dem Kuckucksrefrain ist bei den Südslaven sehr beliebt, Kuhacz giebt nicht weniger als vier Varianten aus verschiedenen Gegenden; und auf denselben Text ist sogar noch eine zweite Melodie gesetzt worden. Aber auch bei den Deutschen ist die Melodie sehr beliebt und schon 1760 bezeugt; sie ist in Deutschland überall verbreitet und erscheint mit einer großen Reihe ganz verschiedenartiger Texte, wie »Es klappert die Mühle am rauschenden Bach«, »Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus« u. a. Auch hier hat die deutsche Melodie Auftakt, der bei der slavischen fehlt.

Aber bei den nördlichen Slaven findet sich die Melodie ebenfalls wieder, z. B. bei den Böhmen[1]):



oder bei den Wenden der Lausitz[2]):



1) Karel Jaromir Erben, *Prostonarodi české pisnè a řikadla* Prag 1886 Nr. 283.

2) Haupt u. Schmaler, *Volkslieder der Wenden* Grimma. 1843, I. Nr. 3. Ich bediene mich hier der deutschen Übersetzung.



Oder

Nr. 66.



Das letzt angeführte Lied weist in seinem Schlußverse noch ganz besonders auf die Verfasser hin, es sind Studenten, wie der Dichter des Liedes von dem »bemoosten Burschen«:

»Und zwei Studenten die haben erdacht
Dies Lied in einer finstern Nacht.«

Je näher wir Deutschland kommen, desto mehr häufen sich natürlich derartige enge Beziehungen der deutschen Volkslieder mit denen anderer Völker. So finden wir die folgenden deutschen Volkslieder z. B. bei den Böhmen wieder: »Jetzt gang i ans Brünnele«, »Der Mai ist gekommen«, »Das schwarzbraune Bier, das trink ich so gern«, »In einem kühlen Grunde«, »Steh ich in finstrer Mitternacht« u. v. a. Auch Kinder- und Gesellschaftslieder wie Himmels »Es kann ja nicht immer so bleiben«, »Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald«, »Heute noch sind wir zu Haus« u. s. w. fehlen nicht. Und die meisten dieser Lieder sind ganz oder teilweise auch in den Volksliederschatz anderer slavischer Völker, wie namentlich der Wenden, übergegangen, ebenso wie natürlich auch der umgekehrte Fall, daß slavische Lieder ins Deutsche drangen, nicht selten ist.

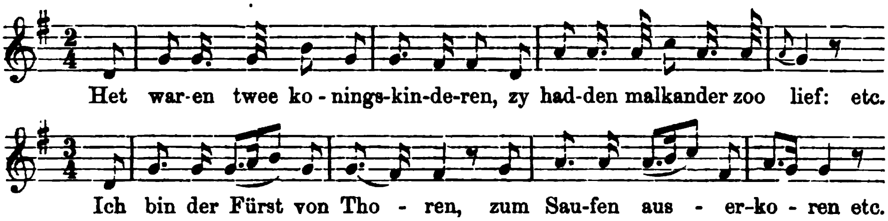
Daß alle diese Entlehnungen in den letzten Jahrhunderten, großenteils sogar noch in diesem, geschehn sind, bedarf wohl kaum eines besonderen Nachweises. Aber sind sie darum weniger wichtig für die Wissenschaft? Sie zeigen uns den Weg, wie das Lehngut von Hand zu Hand geht, und waren auch die Bedingungen für solche Entlehnungen in früheren Zeiten weniger günstig, so ist doch die Art und Weise, wie sie vor sich gingen, früher gewiß kaum sehr viel anders gewesen, als heute.

Aber auch zwischen vlämischen und deutschen Volksliedern finden wir eine sehr große Anzahl ähnlicher Parallelen. So z. B. ist der Anfang des »Fürst von Thoren« des deutschen Studenten-Commersbuches[1])

---

1) *Allgemeines deutsches Kommersbuch*, Lahr 1878 No. 64 (S. 206).

fast Note für Note nichts anderes, als eine Melodie zu den zwei Königskindern, die Ed. de Coussemaker [1]) so aufgezeichnet hat. Man vergleiche:



Ebenso ist das alte Burschenlied »Bemooster Bursche zieh ich aus« Note für Note unter den alten vlämischen Liedern in der Sammlung von Willems [2]) zu finden:



Wir können also diese Melodie über eine ziemlich weite Strecke hin verfolgen, denn wir fanden sie auch schon bei den Slaven, und wie im Vlämischen auch hier mit dem Kuckucksrufe. Dieselbe Reise als sie hat auch die Melodie gemacht, die im deutschen Commersbuch mit dem Texte »Das schwarzbraune Bier das trink ich so gern« erscheint. In Flandern ist diese Melodie noch heute als Dreikönigslied gebräuchlich [3]). Ähnliches läßt sich von anderen Melodien nachweisen. Ich spreche dies nicht etwa als Vermutung, sondern als erprobte Gewißheit aus, da ich ausgedehntere Studien zu einer vergleichenden Liedforschung bereits gemacht habe, deren Resultate hier alle beizubringen indessen nicht in meinem Plane liegt. Für den Zweck vorliegender Untersuchung genügt das Gesagte, um vor allem einen Grundsatz zu erhärten.

Prüft man nämlich die verschiedenen Volkslieder-Sammlungen durch, so wird man in den Sammlungen aus germanischen und slavischen Ländern viele derartige Parallelen finden und in letzteren auf reichliche Anklänge z. B. mit deutschen Volksliedern stoßen. Wer dies für Zufall

1) *Chants populaires des Flamands de France*, Gand 1856 S. 188.
2) *Oude vlaemsche Liederen*, Gent 1848 S. 281.
3) Coussemaker, a. a. O. S. 88.

halten will, mag nur einmal die Gegenprobe machen, und z. B. spanische und französische Lieder zum Vergleich mit den deutschen heranziehen. Sofort wird er merken, daß von Anklängen und Parallelen ganz und gar nicht, oder doch nur in einzelnen wenigen und vielleicht noch recht gezwungenen Fällen die Rede sein kann. Es fehlen hier scheinbar jegliche Beziehungen musikalischer Verwandtschaftlichkeit; Architektonik, Melodik, Cadenzierung, Tonart, Rhythmik, — kurz alles trägt hier einen anderen Charakter, den Stempel eines anderen Volksgeistes.

Das ist wichtig, im Auge zu behalten. Denn eigentlich ist es doch verwunderlich, daß z. B. spanische und deutsche Volksweisen so wenig Beziehungen miteinander haben, da die Westgothen Spaniens doch deutschen Geblütes waren und gewiß auch einen Grundstock deutscher Weisen mit in ihr neues Heimatsland verpflanzt haben werden. Indessen ist das gänzliche Fehlen von verwandtschaftlichen Zügen nur scheinbar. Man braucht nur als drittes Vergleichsobjekt die echt arabische Melodik ins Auge zu fassen, um sofort einen noch viel größeren Abstand dieser Art von Musik von der deutschen Weise feststellen zu können. Selbst der Unmusikalische merkt sogleich, daß es sich bei arabischer und deutscher Tonweise um zwei ganz unbedingt und grundsätzlich entgegengesetzte Arten von Melodik und musikalischer Auffassung handelt, und daß gegen diesen starken Gegensatz der Unterschied zwischen den verschiedenen europäischen Volksweisen merklich geringer wird.

Überall dort, wo Indogermanen mit Semiten zusammenstoßen, ist dieser Gegensatz vorhanden und Jedermann bekannt. Schon die jüdische Melodik im Synagogengesang befremdet das europäische Ohr, und dem arabischen Gesang mit seiner verträumten Monotonie, mit seinem Mangel an eurhythmischer Gliederung und Abwechselung, mit seinen lang ausgehaltenen Tönen, die zuweilen von einer schillernden Cascade coloraturartiger Tonfälle unterbrochen werden, mit seinen melodischen Verbrämungen, Fiorituren und Ornamenten, mit seinen übermäßigen und verminderten Tonschritten und schließlich mit seinen unserm Ohr schier unfaßbaren Rhythmen in 5, 7, 11 und sogar 15 und 17 Achteltakt — all diesem steht das europäische Musikempfinden ganz verständnislos gegenüber. Lange Zeit und viel Gelegenheit zum Hören braucht man, um in dieser Art von Musik ein wenig mehr zu hören, als ein willkürliches, regelloses und traumhaftes Sich-Ergehen in Tönen. Die meisten indogermanischen Völker im Orient haben zwar mit der Zeit auch die arabische Sangesweise angenommen; aber daneben haben sie noch eine andere Art von Musik, ihre eigene, von altersher ihnen gewöhnte. So die Armenier und Inder. Sobald der Europäer diese Musik hört, ist es ihm, als ob der Orientale plötzlich sein Wesen gewandelt habe: jetzt ist er ihm verständlich, verwandt, vertraut. Eine reine ausgesprochene Dia-

tonik trifft da des Europäers Ohr, ein gleichförmiger Rhythmus, eine ausgeprägte Architektonik, eine fließende, weder durch übermäßige Halte noch durch das störende Beiwerk melodischer Verschnörkelungen unterbrochene Melodik und eine feste natürliche Cadenzierung und Tonart tritt dem Europäer heimatlich entgegen.

Der tiefgehende Unterschied zwischen Indogermanisch und Semitisch läßt sich also ganz sicher nicht bloß in der Musik feststellen, sondern man kann sogar die musikalischen Formen und Mittel genau bezeichnen und umgrenzen, durch welche dieser Grundunterschied im einzelnen gekennzeichnet wird. Ähnlich natürlich verhält es sich zwischen Indogermanen und den Völkern des ural-altaischen Sprachstammes, wie Ungarn und Türken. Es ist eine der wichtigsten Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft, diese Unterschiede genau zu präcisieren. Schon jetzt kann man voraussehen, daß die Ergebnisse einer derartigen Forschung wichtige Hilfsmittel sein werden für die Sprachwissenschaft und die vergleichende Kulturgeschichte.

III.

Es ist bekannt, welch tiefgreifende Wirkung im fremden Lande die trauten Klänge eines Heimatsliedes auf den Geist ausüben. Der psychologische Eindruck wird um so gewaltiger sein, je weniger man in einem fremden Lande daran denken konnte, heimatliche Klänge zu vernehmen. So überraschen denn auch Ähnlichkeiten und Parallelen von der im letzten Abschnitt dargestellten Art nicht so sehr, wenn man sie in benachbarten Ländern oder bei notorisch stammverwandten Völkern findet, als wenn sie uns in ganz entfernten Gegenden und bei wenig verwandten Völkern entgegen treten. Im letzten Falle fragt man sich unwillkürlich, wie das wohl zugegangen sein mag und sieht sich nach einem Grunde der Erklärung um.

Wir deuteten bereits darauf hin, daß die Volksmusik der europäischen Völker, soweit sie Indogermanen sind, durchgehend verwandte Züge aufweise, die sie von der Volksmusik anderer Völkerrassen unterscheiden und eben als indogermanisch kennzeichnen. Als derartige musikalische Stammeskennzeichen nannte ich in erster Linie die Diatonik, die gesetzmäßige Cadenzierung, den einförmigen, gleichmäßig durchgeführten Takt, die fließende Melodik und eine Hinneigung zur mehrgliederigen Phrasierung und eurhythmischen Architektur der Melodien. Man kann eine den Melodien immanente Harmonik noch hinzufügen, besonders klar ausgeprägt bei den germanischen und slavischen Völkern, d. h. also bei den nördlichen und östlichen Völkern Europas.

Fassen wir zuerst die germanischen Völker ins Auge, so läßt sich hier die Diatonik, und der Durdreiklang als Grundlage der Melodik

schon in vorgeschichtlichen Zeiten zwar nur teilweise, aber mit ziemlicher Gewißheit nachweisen. Besonders in den Ländern an der Ostsee hat man bekanntlich vielfach metallene Blasinstrumente aus der germanischen Vorzeit gefunden, die man jetzt *Luren* nennt und die — noch heute ebenso blasbar als ehedem — die Töne ergeben:

$$\underbrace{C_1\ C\ G\ c\ e\ g}_{\text{Durdreiklang.}} \mid b \mid \underbrace{c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 b^1 h^1 c^2}_{\text{Diatonik, Durtonleiter.}} \ldots.$$

Da chromatische Töne auf diesen Instrumenten nicht hervorzubringen sind, so haben sich die ehemaligen Bläser natürlich ihrer auch nicht bedienen können. Andererseits weist die geradezu erstaunliche Kunstfertigkeit, womit diese Blasinstrumente hergestellt worden sind, auf eine große technische Übung hin, und die zahlreichen Funde und Spuren des Gebrauches solcher Hörner bezeugen einen hohen Stand der autochthonen Musikübung bei den Völkern der germanischen Vorzeit. Ist dies aber der Fall, so wird dadurch ohne weiteres erhärtet, daß die Melodik bei jenen Völkern nicht unbeeinflußt bleiben konnte von der Diatonik und der Harmonik, insbesondere von der Durtonleiter und dem Durdreiklange, die beide hier so stark zu Tage treten[1]). In der That weist auch alles darauf hin, daß diese beiden Elemente die Grundlage der germanischen Musik wurden. Der Gebrauch der Mehrstimmigkeit wird schon von einem Schriftsteller des 12. Jahrhunderts auf die Dänen und Norweger zurückgeführt, und die germanischen Volkslieder sind dermaßen auf die Dur-Tonleiter aufgebaut, daß die Deutschen noch heute alle ihre Lieder, selbst die traurigsten und sentimentalsten in Dur singen. Ein Komponist, der ein volkstümliches Lied in Moll setzt, hat wenig Aussicht es im deutschen Volke heimisch zu machen; die wenigen Versuche, die diesbezüglich gemacht worden sind, beweisen trotz melodischer und textlicher volkstümlicher Schönheit durch ihre geringe Verbreitung, daß sie den Volkston nicht getroffen haben.

Im Gegensatz zu den germanischen Volksliedern haben die slavischen ganz entschieden eine ebenso starke Hinneigung zur Molltonart. Ob der Russe und Pole sein Liebchen in schmeichelnden und kosenden Apostrophen besingt, ihre elastische Gestalt und die roten Lippen preist und in jubelnden Worten der Welt verkündet, daß die Herrliche ihre Liebe ihm geschenkt habe, oder ob er von Kampfeslust und Wagemut und kühnen Thaten singt und sagt, — immer dient ihm das als düster und klagend verschrieene Moll zur Grundlage seiner Melodien. Und nicht viel anders ist es mit den Romanen, die, wenn auch nicht so ausschließ-

---

1) Vgl. meine weiteren Ausführungen im »*Grundriss der germanischen Philologie*« herausgegeben von Hermann Paul, Straßburg 1898, XIII. Abschnitt 2. Musik, von R. v. Liliencron.

lich als die Slaven, auch eine ganz entschiedene Hinneigung zu Molltonarten in ihren Liedern verraten.

Die Kelten hingegen legen ihren Melodien eine diatonische Tonleiter zu Grunde, die den Unterschied von Dur und Moll oft gar nicht erkennen läßt, weil sie die Terz (und Septime) überhaupt ausläßt. Diese pentatonische Tonleiter verhält sich also den übrigen gegenüber vollständig neutral.

Das sind Gegensätze, deren genauerer Untersuchung sich die zukünftige vergleichende Musikwissenschaft nicht wird entschlagen können. Sie sind tief begründet einerseits im Volkscharakter, andererseits aber — und wohl noch mehr — in der geschichtlichen Entwickelung der verschiedenen Nationalmusiken.

Freilich hat sich die Nationalmusik keines europäischen Volks ganz unbeeinflußt ausleben können. Teils traten die Völker mit der Zeit in wechselseitigen Verkehr und musikalischen Austausch, teils aber mußten sie sich alle unter den Einfluß beugen, der von Seiten des Christentums über ganz Europa erging und in vielen Beziehungen nivellierend gewirkt hat. Diejenigen Völker, bei denen das Christentum zuerst festen Fuß faßte, wo es also auch am längsten Einfluß ausüben konnte, werden am meisten von ihrer ureigenen Nationalmusik eingebüßt und ihre Volksweisen dem Charakter der christlichen Musik angeähnelt haben. Umgekehrt wird sich der ursprüngliche Charakter einer Volksmusik dort am wenigsten vom Christentum beeinflußt zeigen, wo dieses, wie z. B. im Norden Europas, erst im 11. und 12. Jahrhundert Eingang zu gewinnen angefangen hat. Immer aber ist das Christentum ein wichtiger Faktor gewesen, die Völker musikalisch einander zu assimilieren. Finden wir bei weit von einander entlegenen Völkern Europas musikalische Parallelen, wie diejenigen, welche wir oben kennen gelernt haben, so werden wir — falls diese Parallelen älteren Datums sind — wohl zuerst an einen Einfluß des Christentumes zu denken haben, und erst wenn ein solcher als unmöglich oder unwahrscheinlich erwiesen ist, daran gehen können, sie im Interesse einer Urverwandtschaft in Anspruch zu nehmen.

Diesen Gedankengang wollen wir nun durch ein Beispiel zu erhärten suchen.

Eins der volkstümlichsten und bekanntesten Lieder in Flandern und Brabant ist das Lied von *Halewyn.* Dieser Halewyn des Liedtextes ist eine Art Rattenfänger von Hameln und zugleich ein Ritter Blaubart. Er singt seine Liedlein, und alle die ihn hören, müssen ihm folgen, sie mögen wollen oder nicht. Besonders hat er es auf schöne Mädchen abgesehen, die er mit sich lockt, um sie zu töten; dann hängt er sie an einem Galgen auf. Eine Königstochter folgt ihm ebenfalls, aber als er sie töten will, entreißt sie ihm das Schwert und schlägt ihm das Haupt ab.

Zu dem niederländischen Liede theilt Ludwig Uhland in seinen *Alten hoch- und niederdeutschen Volksliedern*[1]) nicht weniger als drei deutsche Lieder desselben Inhaltes mit. Auch Maßmann und Zuccalmaglio bringen in ihrer Sammlung[2]) zwei ähnliche Lieder vom Niederrhein. Des weiteren findet man Varianten, Zusätze und Bemerkungen zu diesem merkwürdigen Liede in des Knaben Wunderhorn[3]), in Lejeune's *Volkszangen*[4]), in Hofmanns *Horae belgicae*[5]), *Mone's* Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit[6]), Willems' *Oude Vlaemsche Liederen*[7]), E. de Coussemaker's *Chants populaires des Flamands*[8]), G. Meinerts, *Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens*[9]). Man ersieht aus allen diesen Besprechungen, dass das Halewynlied in der That eines der am meisten verbreiteten alten Lieder ist.

Auch bei slavischen Völkern begegnet ein ähnliches Lied. Schön-Elsbeth geht zum Walde um Gras zu schneiden. Plötzlich steht *Kleinholder* — so heißt *Halewyn* hier — vor ihr. Er sagt, er habe sie sieben Jahre gesucht und da er sie endlich gefunden, müsse sie sterben, sie solle sich eine Todesart wählen. Sie bittet noch dreimal rufen zu dürfen und ruft ihre beiden Brüder zu Hülfe. Diese kommen herbei, freilich zu spät, um Elsbeths Tod zu verhindern, aber noch zeitig genug, um Kleinholder zu tödten[10]).

Interessant ist es jedenfalls, daß dieser Ritter Blaubart — er hat verschiedene Namen: *Halewyn*, *Gert Olbert*, *Ollegehr* (d. i. Nimmersatt), *Adelger*, *Ulinger*, *Hülfingen*[11]) — ein Musiker ist. Er bezaubert, wie gesagt, die Mädchen durch seine Gesangeskunst und besitzt ein Zauberhorn wie Held Roland, dessen Ton alle seine Freunde aus der weitesten Ferne herbeiruft. Das Halewyn-Lied wird nun nach zwei verschiedenen Melodien gesungen, wovon die eine Willems, die andere Coussemaker bringt. Die Melodie der vlämischen Ballade ist nach ersterem folgende[12]):

---

1) Bd. I, S. 153.

2) *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen.* Berlin 1838—42 Teil II, No. 15 und 28.

3) Teil I, S. 57. 4) Bl. 292. 5) II S. 162.

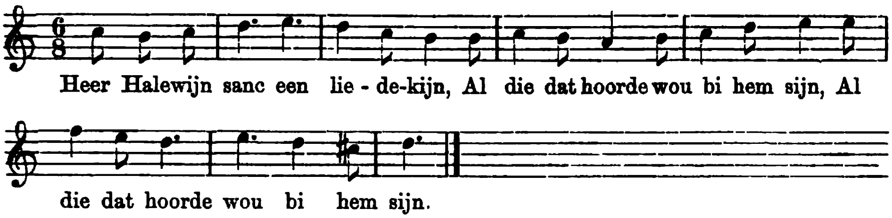
6) 1858, Columne 448. 7) S. 116. 8) S. 142ff.

9) Wien und Hamburg 1817 S. 61.

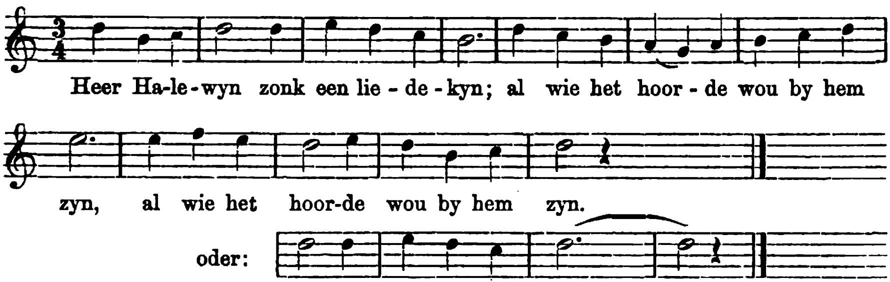
10) Haupt u. Schmaler, *Volkslieder der Wenden in der Ober- u. Nieder-Lausitz.* Grimma 1841, Bd. I No. 1 nebst Anmerkung dazu.

11) Man wird hier versucht, die Bestandteile dieser Namen *Gert*, *-gehr* und *-ger* in *Gert Olbert*, *Ollegehr*, *Adelger*, *Ulinger* ebenso in Vergleich zu setzen, wie *Willems Halewyn* = *Adel(win)* mit *Adel(ger)* zusammenbringt, wozu man auch noch *Ol(bert)*, *Olle(gehr)*, *Uli(nger)*, *Hül(fingen)* als Verstümmelungen setzen könnte.

12) *Oude Vlaemsche Liederen* S. 116. Ich transponiere das Lied, das hier mit zwei B verzeichnet steht, um einen Ganzton höher ohne jede weitere Änderung.



nach letzterem aber (S. 142):



Willems bemerkt, daß das Lied noch heute in Brabant und Flandern auf eine Melodie gesungen wird, die zum Kirchengesang des *Credo* gehört. Unverkennbar aber ist die Melodie mit einem mittelalterlichen Hymnus verwandt, den ich in einer Neapolitaner Handschrift aus dem 11.—12. Jahrhundert fand[1]), der aber sonst nur wenig bekannt ist. Die Neumen, auf vier Linien geschrieben, übertrage ich hier in moderne Noten, wobei sich die Taktstriche aus dem Versrhythmus des Textes von selbst ergeben:



Allerdings greift die Umformung ziemlich tief in den Bau des Ganzen ein, und namentlich weicht die zweite Hälfte auch hier, wie so oft, stark ab. Aber der Anfang und der Verlauf der Melodie in ihren Verhältnissen des Auf- und Absteigens ist hier wie dort der gleiche. Die Melodie des Hymnus ist der Volksweise gegenüber verlängert, besonders durch Tonwiederholungen auf *optata festa* und *maria magdalena*, während die Volksweise hier glatt und ohne Tonwiederholung ab und aufsteigt:

---

1) *Bibl. nazionale* VI. G. 29.





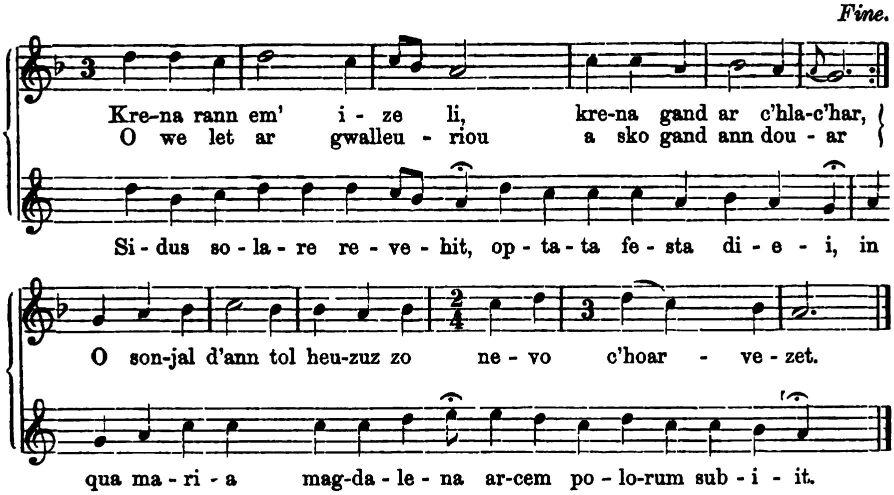
Im Bretonischen giebt es nun ein Lied »von den drei rothen Mönchen«. Hier wird ebenfalls ein Mädchen entführt, aber nicht von einem, sondern von drei Rittern, die als Mädchenräuber bekannt sind. Wie im Liede von Halewyn sind schon sieben Jungfrauen den Scheusalen in die Hände gefallen und von ihnen getötet worden. Wie dort wird das Mädchen auf's Pferd gesetzt, und sie jagen davon. Schließlich aber wird es auch hier gerettet und die Ritter verfallen dem Tode.

Der Ritter Blaubart ist hier zu drei lüsternen »rothen Mönchen« d. h. Tempelrittern geworden. Statt der raschen Befreiungsthat, die das heroische Mädchen vollführt, wird hier die Befreiung erst von anderen in's Werk gesetzt, als nämlich das Mädchen Mutter zu werden droht, und schließlich wird der Herr Erzbischof benachricht, der die Lüstlinge regelrecht verbrennen lässt. Liest oder hört man dieses bretonische Lied, so wird man unwillkürlich versucht, nicht an eine alte Sage, sondern an die Beschreibung eines wirklich geschehenen Verbrechens zu denken und thatsächlich setzt denn auch Villemarqué, der uns dieses Lied mitteilt[1]), die Zeit eines solchen Geschehnisses mit den Jahren 1290—1321 an und als Ort *Quimper*. Denn die Templer erfreuten sich bei der Bevölkerung Englands und Frankreichs des denkbar schlimmsten Rufes; unter anderen Scheußlichkeiten sagte man ihnen nach, dass sie einem furchtbaren Menschenhaupte, das sie als ihren Heiland verehrten, ihre unehelichen Kinder opferten, die sie am Feuer brieten. Die ungeheuerliche und abergläubische Furcht des Volkes vor den »rothen Mönchen« führte zur Auflösung des Ordens.

Der Inhalt der bretonischen Ballade stimmt ganz offenkundig zu demjenigen des Halewyn-Liedes, aber auch die Melodie[2]), wenn auch mit einigem Vorbehalt. Während nämlich die Hymnenmelodie sich innerhalb eines Pentachordes *g—d* mit *h* bewegt, setzt diese bei gleichem Umfange stets den Ton *b* für *h*. Um die Übereinstimmung beider Melodien zu zeigen, stelle ich sie hier unter einander.

1) *Barzaz Breiz*. Chants populaires de la Bretagne, recueillis, traduits et annotés par le Vicomte Hersart de la Villemarqué. Paris (8. Aufl.) 1883 S. 185.

2) Villemarqué S. XIV.



Wiederholt bis *Fine* mit dem Texte: Wardro ar ger a Gemper, eur bloa zo tremenet.

Wir haben also drei Parallelen: 1) das vlämisch-brabantische Halewynlied, 2) mit diesem auch textlich lose verwandt die bretonische Ballade von den drei Mönchen, 3) den Hymnus *Sidus solare.* Alle drei Lieder haben dieselbe melodische Grundlage. Welche Melodie von diesen dreien ist die älteste, also die Mutter der beiden anderen?

Geht das bretonische Lied wirklich auf eine Begebenheit aus der Zeit 1290—1321 zurück, so ist es jünger als der kirchliche Hymnus, von dem eine Niederschrift bereits aus dem 11.—12. Jahrhundert vorliegt. Und ist das historische Geschehnis in der Bretagne die Vorlage für die Halewyn-Ballade gewesen, so ist diese auch von allen drei Liedern das jüngste. Sind diese Prämissen richtig, so lieh die Kirche sowol der bretagnischen wie der flandrischen Ballade den melodischen Stoff durch die Hymne *Sidus solare revehit.*

IV.

Eine der bekanntesten Hymnen des Mittelalters ist *Conditor* (*Creator*) *alme siderum.* Ihr Gedicht ist einer jener jambischen Vierzeiler, die in großen Mengen seit dem 10. Jahrhundert auftraten. Die Melodie dazu ist sehr schön und wurde und wird heute noch viel gesungen. Ich fand eine Niederschrift in dem schon genannten Neapolitaner Hymnarium, wo der Hymnus folgenden Melodieengang hat[1]):

1) Ich übertrage die Linien-Neumation in moderne Noten, da ihre melodische Lesung keinerlei Schwierigkeit macht. Auch füge ich gleich die Taktstriche ein, wie sie durch die Rhythmik des Textes ohne weiteres gegeben wird. Doch könnte man mit vielem Rechte die Melodie auch im $^3/_4$-Takte notieren.



Die Melodie hat sich bis auf heute in der katholischen Kirche fast gar nicht verändert. Das offizielle *Directorium Chori* von Regensburg[1]) und das *Antiphonarium Romanum* von Paris[2]) wie andere maßgebende Gesangbücher bringen die obige Melodie ebenso, erstgenanntes mit nur einer, das zweite mit drei unwesentlichen Abweichungen. Und daß sie in der Zwischenzeit die nämliche war, beweist eine Pergamenthandschrift des 15. Jahrhunderts in der k. k. Fideikommissbibliothek in Wien mit 47 niederländischen geistlichen Liedern, welche unsere Melodie auf den Text »*Jhesus is een kyndekyn cleyn*« bringt[3]), ebenso wie eine Handschrift der Königl. Bibliothek in Berlin, die die Melodie sogar zwei Mal bringt[4]), einmal auf denselben niederländischen Text, das andre Mal mit dem Text: »*Kinder nu loeft die maghet marie*«.

In Flandern und Brabant giebt es nun ein Lied, das überall gesungen wird und eine ganz besondere Bedeutung für sich in Anspruch nimmt. In Dünkirchen und vielen anderen flandrischen Städten gab es bis vor kurzem und in Gent giebt es jetzt noch — wie mir bei meinem Aufenthalt daselbst neulich glaubwürdig berichtet wurde, — eine jährliche Volksprozession, bei der eine riesengrosse Puppe den Mittelpunkt der Volksbelustigung bildet. Das ist der *Reuze*, der Riese, das Bild eines mittelalterlichen Kriegers mit Panzer und Helm, wie ihn jede flandrische Stadt als Wahrzeichen besitzt, und wie sie sich unter dem Namen *Roland* auch in Deutschland, z. B. am Rathaus zu Bremen, am Rothen Turm in Halle a. d. S. und in anderen Städten als Zeichen früherer Gerichtsbarkeit noch heutigen Tages vorfinden. Diesen Riesen fährt man in der Stadt umher und singt dabei ein Lied, das *Reuzelied*, dessen Text in Übersetzung mit Hinweglassung der Wiederholungen lautet: »Als die große Glocke läutete, der Riese kommt raus: Kehr um, Riese, guter Riese! Mutter, hänge den Topf über's Feuer, der Riese kommt her. Mutter, schneide eine Brotschnitte, der Riese ist böse. Mutter, steck das beste

1) Bei Pustet 1874 S. 71.

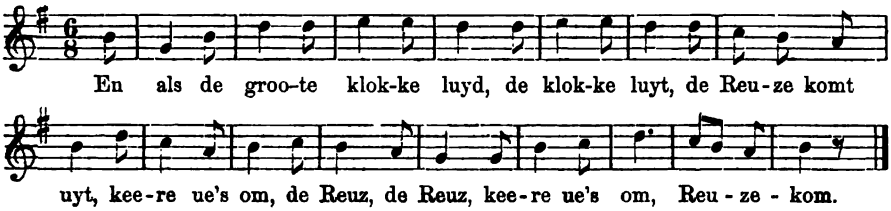
2) Bei Lecoffre 1855 S. 49.

3) Mit Noten wiedergegeben von **Wilhelm Bäumker** in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1888 S. 191 No. 14.

4) Msc. germ. 8, 190 Bl. 36a u. 74a. Vgl. auch W. **Bäumker**, das katholische deutsche Kirchenlied I, 4.

Bier an, der Riese ist hier. Mutter, stopfe rasch das Fass zu, der Riese ist voll. Mutter, gieb mir Käse und Brot, der Riese ist tot!« Etwas anders lautet der Text in Dünkirchen und Kassel. »All die sagen, daß Titika komme, die lügen; Titika reitet zu Pferde«[1]).

Die Melodie ist in den verschiedenen Ortschaften überall die nämliche, obgleich sich naturgemäß mehrere Varianten herausgebildet haben. Die ursprüngliche Melodie lautet nach Coussemaker:



Nach Willems[2]) lautet sie:



In Dünkirchen und Bailleul hat die Riesen-Melodie noch einige kleinere Abweichungen. Aber namentlich der Anfang ist überall derselbe. Daß diese Melodie genau dieselbe ist, als die des Hymnus *Conditor alme siderum*, zeigt ein Vergleich auf den ersten Blick. Es fragt sich nur, was ist älter, was ursprünglicher, die geistliche Hymne oder das weltliche Reuzelied?

Nach Willems wie nach Coussemaker gehört dieses Lied zu den ältesten jener Gegenden, gewissermaßen zu dem flandrischen musikalischen Urbestand. Willems weist dabei auf eine alte Überlieferung hin, wonach die Niederländer von Riesen abstammen sollen[3]), während Coussemaker die altertümliche Reuze-Prozession mit ihrem Liede auf die Zeiten der Einfälle der Normannen in diesen Gegenden zurückführen will. Ich meine, daß das Lied und der Gebrauch noch älter ist; denn auch in Ditmarschen[4]) veranstalten alljährlich die Burschen des Dorfes ein Spiel,

1) Vgl. hierzu und zum folgenden E. de Coussemaker, Chants populaires des Flamands, Gand 1856 S. 140ff.

2) Oude vlaemsche Liedern, Gand 1848 S. 298.

3) Vgl. auch Picardt, Oudheden van Drenthe Bl. 28.

4) Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Nico. Harzen-Müller in Charlottenburg.

worin ein Riese von Holz den Mittelpunkt spielt. Diese Riesenfigur wird im Dorfe herumgefahren und dann an den Spielplatz gebracht, wo sich die Bauernburschen zu Pferde aufstellen, um mit langen Stangen bewaffnet Mann nach Mann am Riesen vorbei zu reiten und nach seinem Schilde zu stechen. Der Riese dreht sich aber bei jedem Stoße um seine Achse, und wenn der Reiter nicht sehr gewandt und flink vorbei zu reiten versteht, dann bekommt er von des Riesen Faust den Aschenbeutel auf den Rücken geklopft. Je mehr Einer auf diese Weise ausgewischt bekommt, desto mehr wird er zur Zielscheibe des allgemeinen Spottes[1]). Dieses Spiel heißt bezeichnender Weise das Rolandsspiel und es darf uns wohl nicht ganz gleichgiltig sein, daß sich auch jene flandrische Melodie bei den Ditmarsen wieder findet, und zwar unter dem ganz besonderen Namen des »langen Tanzes«[2]). Den langen Tanz der Ditmarsen beschreibt der Pfarrer von Busum, Joh. Adolf Köster gen. Neocorus in seiner »Chronik des Landes Dithmarschen«[3]) sehr genau. Es war ein Chortanz; ein Vorsänger sang einen Vers, der Chor wiederholte ihn; dann trat der Vortänzer auf und begann den Reihen, der in einen ernsten, gravitätischen Gebärdentanz den sogen. »Trimmeken-danz« und in einen fröhlich gesprungenen oder »Springel-Tanz« zerfiel. Zu letzterem lautet nun Text und Melodie:



Wir haben hier offenbar wieder die Reuze-Melodie in etwas veränderter Gestalt, die erste Hälfte ist wenigstens unverkenntlich die gleiche und die zweite Hälfte trägt verwandte Züge in Rhythmus und Weise. Diese Melodie findet sich aber schon 1545 in Rhau's Bicinia (I. 96), eine Übertragung des Liedes erst in moderner Zeit ist somit gänzlich ausgeschlossen.

Wir finden also den Gebrauch der Riesen-Prozession bei den Ditmarsen ebenso wieder, wie die Reuze-Melodie, nur daß hier getrennt

1) Eines ähnlichen Reiterspieles bei den Bauern der Provinz Sachsen erinnere ich mich aus meiner Jugend.

2) F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Leipzig 1886 Bd. I S. 49 f. Bd. II S. 13.

3) In den Jahren 1590—1600 in plattdeutscher Sprache geschrieben, herausg. von F. C. Dahlmann, Kiel 1827. I, S. 177.

weiter lebt, was dort in Flandern zusammengehört; bei den Ditmarsen hat sich der Tanz mit der Melodie abgesondert von der Prozession erhalten.

Ich kann hierbei nicht umhin, darauf hinzuweisen, daß ein »Riesentanz« (Tusseldands) bei den Germanen von altersher bekannt war, eine traurige Melodie, wonach die Riesen ihre Reigen aufführten[1]) und in der nordischen Überlieferung von einer »Riesen-Tonart (Gyur-slac)« berichtet wird[2]). Der Riese Roland aber spielt überhaupt im Mittelalter eine große Rolle. Es gab ein Kriegslied mit dem Namen *Cantilena Rollandi*, das man vor der Schlacht anstimmte[3]), und bei dem Roland dachte man an einen riesenhaften Recken und an einen Deutschen. Noch im 14. Jahrhundert war der Ruhm Rolands im Volke lebendig.

Jenes Reuzelied wurde von Coussemaker unter die *Souvenirs scandinaves* gerechnet, und er findet sogar darin Anklänge an die Edda. Soweit darf man ja nun freilich nicht gleich gehen. Indessen einigermaßen verwundern muß es immerhin, die Reuze-Melodie im norwegischen Volksliederschatze wieder zu finden. Sie ist in den *Norske Fjeldmelodier* von Ludwig W. Lindemann[4]) verzeichnet und hat folgenden Gang:



1) Mannhardt, German. Mythen 191. F. M. Böhme, a. a. O. S. 12.

2) In der Sage von Herraud u. Bose, übersetzt von Gräter in der Zeitschrift Idunna 1814.

3) Wilhelm v. Malmesbury, *De gestis regum Anglorum*, Buch III zum Jahre 1066: *Tunc cantilena Rollandi inchoata, ut Martium viri exemplum pugnatores accenderet, inclamatoque dei auxilio praelium consertum bellatumque acriter.* — In dem Roman von Wace, *Rou d'Angleterre* finden sich die Verse:

Taillefer qui moult bien chantoit
Sus un cheval qui tost alloit
Devant eus alloit chantant
De l'Allemagne et de Roland
Et d'Olivier et de Vassaux,
Qui moururent en Rainschevaux.

4) Christiania ohne Jahr, No. 30. Ich übertrage ohne jede weitere Änderung die Melodie von F- in G-dur. Der Inhalt ist: »Der kecke Knabe auf dem Berge, mit dem Kittel und der Schnur am Hut freit um mich. Ach laß ihn werben, er muß warten, bis der Roggen reif wird und wächst als der Wald, dann verheirathe ich mich.«

auch in Deutschland und besonders in Holstein bekannt[1]). Dieselbe Melodie, nur mit verkürztem Anfang, findet sich auch in der Bretagne[2]).



Zum zweiten Male erblicken wir also eine Parallele zwischen der Bretagne und den vlämischen Gegenden. Aber die weitaus größere Anzahl von Varianten, überraschend in ihrer Fülle und noch längst nicht erschöpft, läßt sich doch für Flandern (und Brabant) feststellen.

Ein Maskenlied in Dünkirchen hat denselben Anfang als das Reuzelied. Es wird im Karneval unter sehr ausgelassenen Scherzen gesungen und heißt *Lire boulire*, weil dies der immer wiederkehrende Refrain ist.



Auch der absteigende Schlußgang findet sich hier:



und der Refrain lautet:



Ferner erinnert an das Reuzelied sehr stark das Lied[3]):



---

1) Vgl. Firmenich, *Germanische Völkerstimmen*, Bd. I S. 55.

2) Villemarqué, *Barzaz Breiz*, S. XIIII. *Le frère de lait.* Ich transponiere die Melodie des bequemeren Vergleiches wegen um einen Ganzton höher.

3) Coussemaker S. 324 zu deutsch: »Komm her, saubres Mägdelein, komm tanz mit mir, du sollst an die erste Leine von meinem neuen Wagen. — Was soll ich dir nachlaufen? Ich werde überall suchen, wo ich jemand finde.«

Es folgt der zweite Stollen mit derselben Melodie und dem Schluß:



Das Lied ist ein Rondenlied und wird von Pantominen begleitet. Die kleinen Mädchen, die es singen, tanzen rundherum im Kreise, und ein Mädchen außerhalb des Kreises berührt eine ihrer Spielgenossinnen nach der anderen, die sich danach an ihre Seite zu stellen haben.

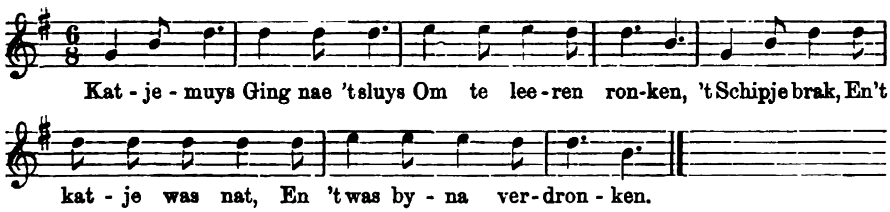
Die drei letzten Lieder haben das gemeinsam, daß der ursprüngliche Melodiegang durch eingeschobene Tonwiederholungen ein wenig schleppender geworden ist.

Besonders interessant ist das folgende Lied vom *Sinte Anna-Dag* (Sankt Annen-Tag)[1]), beginnend wie das Reuzelied:



Auch hier finden wir den Sprung in die obere Oktave, dem wir später noch wieder begegnen werden. Außerdem fehlt hier bei dem ersten Takte die Terz, welche sonst die zweite Note dieser Anfangsphrase war. Darin korrespondiert ihm das oben angeführte Lied aus der Bretagne *Bra oan merc'h.*

Schließlich sei ein kleines Kinderliedchen von einem Kätzchen erwähnt, das zum Wasser ging, um rudern zu lernen, aber weil das Schiff brach, naß wurde und beinahe ertrunken wäre[2]). Es besteht überhaupt nur aus der Anfangsphrase des Reuzesliedes, die immer wiederholt wird:



Acht Lieder haben wir also in Flandern und Brabant feststellen können, die alle melodisch verwandt sind mit dem Reuzelied. Hierzu kommen zwei verschiedene Lieder in der Bretagne, die ebenfalls in diese

1) Coussemaker S. 312, ich transponiere es um einen Ganzton aufwärts.

2) Coussemaker S. 404.

Kategorie gehören, und drei deutsche, die bereits im 16. Jahrhundert bezeugt sind: das Lied **Walthers**, das Lied in den *Bicinia* **Rhau's** und der Ditmarsische lange Tanz. Auch ein norwegisches Lied, das dem Reuzelied eng verwandt ist, haben wir kennen gelernt. Allen den Melodien ist dieser Verlauf gemeinsam:



wobei der Auftakt fehlen, jeder schlechte Taktteil zu einem Achtel verkürzt, ein Terzensprung durch den dazwischen liegenden Ton verschliffen, ein Ton einmal oder öfters wiederholt und umgekehrt eine Wiederholung (wie die oben eingeklammerte Partie) ausgelassen werden kann. Dies ist das melodische Gerüst des *Conditor alme siderum*, des Reuzeliedes und fast aller übrigen hier angeführten Lieder.

Demselben Schema reiht sich aber noch eine überraschend große Menge anderer Lieder bei einer starken Zahl europäischer Völker an. Dies zu verfolgen scheint mir von erheblicher Wichtigkeit.

Polen. Bei Lyck in Masuren wird vom Volke folgendes Lied gesungen:



Litauen. Bartsch[1] bringt aus Posingen bei Memel diese Melodie bei:



Hierzu stellt sich, wie zu ihrer Stammmutter, eine große Sippe zum Teil

1) *Dainu Balsai*, Melodien litauischer Volkslieder, Heidelberg 1886 No. 341. Hier von D- nach G-dur übertragen.

auch inhaltlich verwandter *Dainos*, die Louis Nast[1]) zusammengestellt hat. Es sind nicht weniger als acht verschiedene Lieder, deren Melodien auf dieselbe Grundlage zurückgehen[2]).

Norwegen. Lindemans Sammlung enthält zwei norwegische Lieder, die ebenfalls hierher gehören[3]):



und ein ganz ähnliches[4]):



(Folgt Zwischensatz und Da capo).

Die Verwandtschaft mit dem Hymnus *Conditor alme* ist unverkennbar, das oben nachgewiesene Schema ist hier strenge befolgt.

Schweden. Nach einer privaten Mitteilung des Herrn G. Odencrants in Kalmar wird eine alte schwedische Volksmelodie besonders während der Weihnachtszeit zu einem sehr beliebten Spieltanze gesungen. Eine ungerade Anzahl von Personen tanzt im Kreise, weder zu schnell noch zu langsam, und singt dazu:



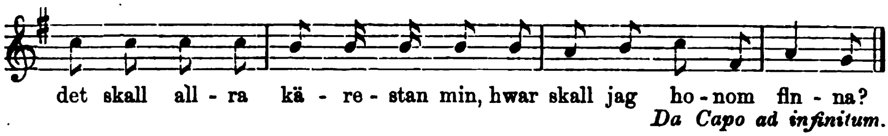
---

1) *Die Volkslieder der Litauer*, Beilage zum Bericht des Königl. Gymnasiums zu Tilsit, Tilsit 1893 S. 35.

2) Bartsch, a. a. O., No. 8, 99, 205, 226, 316a, 320, 341.

3) *Norske Fjeldmelodier*, Christiania (ohne Jahr) No. 209 S. 127. Ich übertrage das erste der beiden Lieder von F- nach G-dur.

4) Ebenda S. 101 No. 166. Zu deutsch: »Paul ließ seine Hühner auf das Feld laufen, die Henne so leicht über das Feld sprang, Paul konnte wohl die Henne vernehmen. Der Fuchs war draußen mit dem Schwanz so lang. Kluk, kluk, kluk, sagte die Henne. Paul sprang und verdrehte die Augen: nun darf ich nicht zur Mutter heimkommen!«

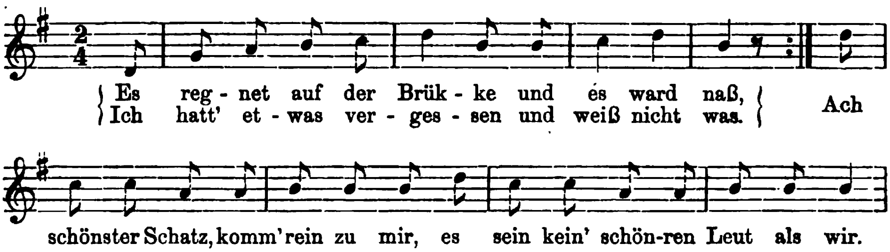


Nach dem zweiten Verse wird der Kreis aufgelöst, und ein Jeder sucht sich schnell mit einem der übrigen am Tanze Teilnehmenden zu vereinigen. Der letzte Vers wird mit höhnischen und spöttischen Geberden auf den allein übrig Bleibenden gesungen.

Deutschland. Hier ist vor allem das allbekannte Kinderlied[2]) zu citieren:



Offenbar verwandt damit ist ein anderes Kinderliedchen in Sachsen[3]), das in gleicher Weise zum Ringeltanz dient, als das soeben angeführte schwedische Lied:



---

1) Zu deutsch: Und mähen, mähen Hafer. Und wer wird den Hafer binden? Ja, das wird der Allerliebste mein, Wo werd ich ihn finden? — Ich sah ihn gestern Abend, Im klaren Mondenschein; Wenn Jeder nimmt die Seine, so nahm ich die Meine, So bekommt der Andere Niemand. Und das war recht, Und das war gut, daß N. N. mußt aus dem Tanze gehn, denn Niemand wollt ihn haben.

2) Vgl. F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes Bd. II. S. 188. No. 310. Beide von F- nach G-dur transponiert.

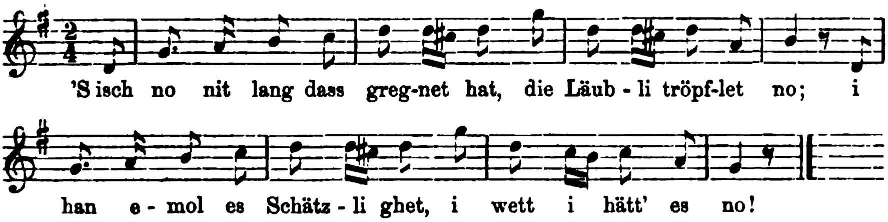
3) Ebenda S. 188 No. 308, ebenfalls hier von F- nach G-dur transponiert. Ich habe es als Kind wohl täglich mit gesungen.



In Thüringen hat es folgende Gestalt angenommen[1]):



Aus Schwaben und der Schweiz bringen Erk[2]) und Böhme[3]) dasselbe Tanzlied, nur mit einer wichtigen Änderung, nämlich mit dem Sprunge in die Oktave:



Die Salzsieder in Schwäbisch-Hall haben einen uralten Reihentanz, von Querpfeifen geblasen und bei den feierlichen Umzügen der Salzwirker gebräuchlich[4]) mit der nämlichen Melodie:



In **Luxemburg** aber hat diese Melodie eine ganz besondere Bedeutung. Es ist die uralte Jubelmelodie der Echternacher Springprozession[5]):

1) Ebenda S. 189 No. 313 b.

2) *Liederhort* 78. 3) Gesch. des Tanzes II. S. 189 No. 313 a.

4) Mitgeteilt in der Zeitschrift Idunna und Hermothe 1812. vgl. Böhme a. a. O. S. 189 No. 312.

5) Mitgeteilt in der Zeitschrift »Alte und neue Welt« 1875 Heft 15.



Nach anderer Lesart hat sie, ein wenig mehr verschnörkelt folgende Fassung[1]):



Da die Echternacher Springprozession ein Dankfest für das Aufhören des Veitstanzes ist, der im 8. Jahrhundert in dieser Gegend wüthete, so darf man auch die Existenz der Melodie, deren hohes Alter durch die vorstehenden Untersuchungen wohl sicher verbürgt ist, in diese frühe Zeit unbedenklich setzen. Man weiß, daß die Springprozession von Tausenden von Menschen (bis zu 15000) ausgeführt wird. Die Teilnehmer verbinden sich gegenseitig durch Taschentücher, die sie mit den Händen festhalten, und führen unter Begleitung der Geistlichkeit und zahlreicher Musikanten die Prozession so aus, daß sie jedesmal drei Schritte vorwärts und zwei zurückhüpfen. So geht es von der Brücke über den Sauerfluß die 60 Stufen eines einzeln gelegenen Hügels zur alten Pfarrkirche hinauf und um den Altar des heiligen Willibrord herum, wo jeder seine Spende niederlegt[2]).

Österreich. Anton Schlossar bringt in seiner Sammlung[3]) ein Lied vom jungen Wildschützen, das sich ebenfalls unserer Melodie bedient:



1) Böhme a. a. O. S. 189 No. 311.

2) Kries, Über die Springprocession, Luxemburg 1871, und Reiners, Über die Springprocession. Frankfurt 1884.

3) *Deutsche Volkslieder aus Steiermark*, Innsbruck 1881. S. 459. Ein Lied mit ähnlichem Text notiert Ditfurth, *110 Volks- und Gesellschaftslieder des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1875, aus dem 17. Jahrhundert; aber die Melodie weicht, wenngleich ebenso beginnend, doch in der Folge stark ab.

In den **Pyrenäen** hat sich nach dem Zeugnis mehrerer französischer Adliger, des Marquis von Vivier Lausac, dessen Familie länger als 600 Jahre Güter in den Pyrenäen besaß, und des Grafen Tressan, fragmentarisch ein uraltes Lied auf Rolands Tod erhalten, das noch im Anfange des 19. Jahrhunderts nach dem Zeugnisse des Marquis de Paulmy von den Bergbauern gesungen worden sein soll[1]). Paulmy hat davon eine Rekonstruktion veröffentlicht, deren Melodie folgendermaßen beginnt:



Die Echtheit des Zeugnisses so vieler Männer zu bezweifeln hat seine Bedenken, um so mehr, als die Melodie, wie wir sahen, — was aber jene Zeugen nicht wissen konnten, — in der That eine der ältesten Melodien ist und auch nach der Tradition des Reuzeliedes bei den Vlamländern wie nach der Echternacher Springprozessionsmelodie in der That aus dem 8. Jahrhundert stammen soll. Ist dies der Fall, so kann die Priorität nun und nimmermehr der Hymnenmelodie zugesprochen werden, wir haben vielmehr anzunehmen, daß umgekehrt der Hymnus *Conditor alme* seine Melodie dem Volke entlehnt hat, und daß dieses ein germanisches war, kann nach den vielen beigebrachten Beispielen wohl keinem Zweifel mehr unterliegen. Die ursprüngliche melodische Vorlage war wohl ein Tanz. Denn 1) das Reuzelied wurde als spottender Umzugsgesang, d. h. als Spring-Tanz verwendet, ebenso 2) der Springeltanz der Ditmarsen, in gleicher Weise 3) die vlämische *Lire boulire*-Melodie als ausgelassenes Maskenlied, 4) das vlämische Liedchen *Komt hier, gy proper maegdetje* als Rondenlied bei den Kindern, 5) das schwedische *Och skära, skära hafre* als spottender Weihnachtsrundtanz, 6) das sächsische Kinderlied »Es regnet auf der Brücke« als Ringelreihen, 7) ebenso das Lied »'Sisch no nit lang daß g'regnet hat" in Schwaben und in der Schweiz, 8) der Salzsiedertanz und schließlich 9) der Echternacher Springtanz.

Bei so bewandten Dingen kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß wir in dieser ganzen Reihe von Liedern die Nachklänge eines uralten germanischen Springtanzes zu erblicken haben, dessen Bestehen in das frühe Mittelalter hineinreicht.

1) Forkel, Allgem. Geschichte der Musik, Bd. II S. 223 ff.

VI.

Armorica nimmt durch seine bretonischen Volkslieder in der Geschichte der Volksmusik eine besondere Stellung ein. Die Bretagne ist ja auf dem Kontinent der letzte Zufluchtsort für die keltische Rasse, die sich einst über ganz Frankreich und mehrere Teile Deutschlands verbreitete und schon im Altertum ihre Kolonien an der Donau entlang bis zum alten Mösien hin vorgeschoben hatte. Viele Lieder, die altkeltische Anschauungen und Überlieferungen wiederspiegeln, leben in der Bretagne noch heute im Volksmunde, und besonders ist eins darunter, das nach Form und Inhalt auf die Zeiten zurückgeht, wo noch die Druiden und Barden die Träger der Bildung, Erziehung und musikalischen Kultur waren. Dieses Lied stellt eine Schulszene dar; ein Druide unterrichtet ein Kind in der Symbolik der Zahlen.

Nun wohl, du weißes Kind des Druiden, — so beginnt das Lied — antworte mir, was willst du, daß ich dir singe? — Sing mir (antwortet das Kind) die Reihenfolge der Zahl Eins, damit ich sie heute lerne. — Für die Zahl Eins giebt es keine Reihenfolge: die einzige Notwendigkeit, der Tod, der Vater des Schmerzes, nichts vorher, nichts nachher. Nun, weißes Kind des Druiden, antworte mir, was willst du, daß ich dir singe? — Sing mir die Reihenfolge der Zahl Zwei, auf daß ich sie heute lerne. — Zwei Ochsen vor eine Muschelschale gespannt, sie ziehen, sie werden sterben, siehe das Wunder! Keine Reihenfolge für die Zahl Eins: die einzige Notwendigkeit, der Tod, der Vater des Schmerzes, nichts vorher, nichts nachher. Nun, weißes Kind des Druiden, was soll ich singen? — Singe mir die Reihenfolge der Zahl Drei, auf daß ich sie heute lerne. — Es giebt drei Gegenden der Welt, drei Anfänge und drei Enden, für den Menschen wie für die Eiche, drei Reiche des Merlin, Früchte von Gold, glänzende Blumen, kleine Kinder die lachen. Zwei Ochsen vor eine Muschelschale gespannt u. s. w. Keine Reihenfolge für die Zahl Eins u. s. w. Nun weißes Kind u. s. w. . . . . (In dieser Weise geht es fort bis zur Zahl zwölf, der Erklärung jeder neuen Zahl die früheren Erklärungen in umgekehrter Reihe folgen lassend, und schließt:) 12 Monate und 12 Himmelszeichen, der vorletzte, der Schütze, schießt seinen Wurfpfeil ab. Die 12 Zeichen sind im Kriege. Die schöne Kuh, die schwarze Kuh, die einen weißen Stern an der Stirn trägt, geht aus dem Walde der Entblätterung hervor; in ihrer Brust steckt der Pfeil, ihr Blut fließt in Wellen, sie brüllt erhobenen Hauptes. Die Trompete klingt, Feuer und Donner, Regen und Wind, Donner und Feuer, nichts, nichts nachher, keinerlei Folge weiter. 11 bewaffnete Priester u. s. w., 10 feindliche Schiffe u. s. w., 9 kleine weiße Hände u. s. w., 8 Winde u. s. w., 7 Sonnen u. s. w., 6 kleine Wachskinder u. s. w., 5 Erdzonen u. s. w., 4 Schleifsteine u. s. w., 3 Weltgegenden . . . . 2 Ochsen . . . . keine Reihenfolge für die 1, die einzige Notwendigkeit, der Tod, der Vater des Schmerzes, nichts vorher, nichts nachher.

In dieser geheimnisvollen Weise klingt raunend ein Stück Urzeit keltischer Kultur zu uns herüber. Das Bild des Weltenbrandes, *Muspilli*[1]),

1) Wie sehr das Druidenlied — die allerdings vielfach angezweifelte Echtheit der Sammlung von Villemarqué vorausgesetzt, an der ich aus noch anzugebenden Gründen festhalten muß — mit dem altdeutschen Liede vom Weltenbrand, überhaupt mit der germanischen Poesie der Heidenzeit in Verbindung steht und sie vielleicht angeregt hat, ergiebt sich aus folgenden Vergleichen. Kühe und Ochsen spielen im

den die Erklärung der Zahl **Zwölf** vor uns entrollt, ist auch der germanischen Welt nicht unbekannt.

Druidenliede eine große Rolle. Schon bei der Zahl Zwei werden zwei Ochsen, vor eine Muschel gespannt, erwähnt: »sie ziehen, sie werden sterben, siehe das Wunder!« und bei der Zahl Acht heißt es: »Acht Färsen, weiß wie der Schaum, die da das Gras der tiefen Insel abweiden, die acht weißen Färsen der Herrin«; und schließlich besingt das Lied bei der Zahl Zwölf, wie die heilige schwarze Kuh mit dem weißen Stern auf der Stirn, die bisher im Walde das Laub von den Bäumen weidete, jetzt, wo alle Bäume entblättert sind und wo alles in Aufruhr gerät und selbst die zwölf Himmelszeichen im Kampfe gegen einander stehen, heraustritt aus dem entblätterten Walde, wie sie von einem Pfeile getroffen niedersinkt. Ihr Blut fließt in Wellen zur Erde. Sie brüllt erhobenen Hauptes und verkündet den Weltenuntergang. Schon schmettert die Trompete. Blitz und Donner, Regen und Sturm, Donner und Blitz. Nichts, nichts bleibt mehr, keine Folge weiter — alles ist aus. Im Muspilli ist es Elias, dessen Verwundung den Weltenuntergang einleitet. Ein Hornstoß ertönt und es beginnt der Kampf des Elias mit dem Antichrist. »Wenn des Elias Blut zur Erde träuft, dann entbrennen die Berge, kein Baum der Erde bleibt stehen, keiner auf der Erde, die Wasser vertrocknen, das Meer verdampft, es schwält der Himmel in Lohe. Der Mond fällt, es brennt die Welt, kein Stein bleibt stehen. . . . Da kann kein Verwandter dem anderen helfen vor dem Weltenbrande.« Warum aber spielt gerade die Kuh eine so große Rolle im keltischen Liede? Erinnert es nicht daran, daß schon bei den alten Indern die Kuh durchaus als heiliges Tier galt und in der Edda an dieser Wertschätzung nichts verloren hat, wo die Kuh Audhumla die Ernährerin des ersten lebenden Wesens ist? In den Germanenlanden war sie das geheiligte Tier der Göttin Nerthus. Die Nuitonen — so erzählt Tacitus*) — verehren Nerthus als die Mutter Erde, die die Geschicke der Menschen überwacht und sich zuweilen unter den Völkern persönlich zeigt. Ihr Heiligtum befindet sich auf einer Insel des Oceans im heiligen Haine, worin ihr Fuhrwerk steht, ängstlich vor allen Blicken bewacht. Nur einem einzigen, also dem obersten Priester ist es erlaubt, den heiligen Wagen zu berühren. Von Kühen wird die Göttin gefahren, von allen hochgeehrt und überall, wohin sie kommt und wo sie weilt, herrscht Freude und ruht jeder Krieg, und jedes eiserne Werkzeug wird verschlossen. Ruhe und Frieden waltet im ganzen Lande, bis die Göttin zu ihrem Heiligtum zurückkehrt, ihr Wagen wird von Sklaven im heiligen See gewaschen und die letzteren sofort im selben See ertränkt. Hier haben wir denn die »zwei Ochsen des Druidenliedes, vor eine Muschel gespannt«, d. h. vor einen Muschelwagen, der die Inselgöttin, die wie Aphrodite dem Meeresschaum entsteigt, wohl am besten kennzeichnet. »Die acht Färsen, weiß wie der Schaum, die das Gras der stillen Insel abweiden, die acht Färsen der Herrin« gehören hierher und »die heilige schwarze Kuh mit dem Stern auf der Stirn«. Da geschieht plötzlich das Unerhörte. Das heilige Tier der Friedensgöttin, das überall, wo es nur immer erscheint, allen Unfrieden und selbst jeden Krieg sofort in Frieden und Freude verkehrt, bei dessen Kommen man alles, was Eisen heißt, schnell verschließt, die heilige Kuh wird von einem Pfeile tödlich verwundet. Wenn das geschieht, wenn der von der Göttin geschaffene Landfrieden so gröblich verletzt wird, wenn die Achtung vor der Hoheit der Göttin so herabgesunken ist, dann ist das Ende der druidischen Welt gekommen, der Weltuntergang ist da, er vernichtet alles und alle Ordnung hört auf, die Welt löst sich in das Nichts auf.

---

*) *Germania* cap. 40.

Der Gesang scheint alle diejenigen Merkmale an sich zu tragen, die uns Julius Cäsar und Diogenes Laertius von dem Unterrichte der Druiden geben. Der überaus gesuchte Unterricht [1]) war nur mündlich, es war verboten, etwas von den Geheimnissen aufzuschreiben; alles was gelehrt wurde, mußte auswendig gelernt werden. Daher die steten Wiederholungen des Gesagten, ähnlich wie im Unterrichte der indischen Brahminen. Ferner berichtet Cäsar, daß in einer Unsumme von Versen über die Götter, die Unsterblichkeit der Seele und die Seelenwanderung, über die Gestirne und deren Bewegung, über die Größe der Welt und der Erde, über die Natur der Dinge u. s. w. abgehandelt wurde. Auch dies trifft hier zu, denn viele von diesen Dingen werden in unserem Liede der Reihe nach berührt. Drittens aber war der Unterricht in der Form von Frage und Antwort gehalten [2]) und oft bedienten sie sich dabei der Rätselform und der Vergleiche [3]). Wir würden also dem armorikanischen Liede den echten druidischen Ursprung selbst dann zuerkennen müssen, wenn es auch nicht den unterrichtenden Druiden redend einführte und sich auf den größten der drei bedeutendsten Druiden Merlin mehrere Male beriefe.

Am Ende des sechsten Jahrhunderts waren die Armorikaner bereits fast sämtlich zum Christentume übergetreten [4]). Aber in unserem Gedichte findet sich nicht die leiseste Hindeutung auf das Christentum, keine Anlehnung, keine auch noch so kleine und versteckte Spur von einer christlichen Anschauung. Alles ist hier das reinste keltische Heidentum und unverfälschte keltische Mythologie. Somit haben wir allen Grund, die Entstehungszeit des Liedes in die Zeit vor Einführung des Christentums zu legen, d. h. spätestens in das sechste Jahrhundert.

Nach dieser Zeit wurden die hervorragendsten und beliebtesten Druiden-

---

Allerdings scheint es gewagt, die Nuitonen an der Ostsee mit den Kelten in der Bretagne in Vergleich zu setzen. Indessen löst des Tacitus Zeugnis, klar und unzweideutig wie immer, auch diese Schwierigkeit. Er sagt von den Ästiern, die am rechten Ufer des suebischen Meeres wohnten, daß ihre Sprache mehr der britannischen (bretonischen) sich näherte als derjenigen der übrigen Sueben. Auch sie verehrten als oberste Gottheit die »Göttermutter«. (Cap. 45: *Ergo iam dextro Suebici maris litore Aestiorum gentes adluuntur, quibus ritus habitusque Sueborum, lingua Britannicae propior. Matrem deum venerantur.*) Also nur in Kleidung und Sitten waren sie Sueben, ihrer Sprache nach Verwandte der Kelten. Die Nuitonen aber waren Stammesgenossen der Ästier. So ist denn wohl mehr als wahrscheinlich, dass eine alte Verwandtschaft zwischen diesen germanisierten Kelten und denen des eigentlichen Keltenlandes bestand, für welche zugleich die nachgewiesenen kulturellen Beziehungen sprechende Zeugen sind.

1) *Ad hos magnus adolescentium numerus disciplinae causa concurrit.* Caesar, De bello gallico. Lib. VI.

2) Caesar ebenda: *Disputant et iuventuti tradunt.*

3) Diogenes Laertius, *Praemia* lib. C, sect. VI.

4) Procopius in den *Scriptores rerum Gallicarum* Bd. II S. 31, vgl. auch *Vita Melani* (aus dem 6. Jahrhundert) bei Bolland Bd. I No. 25 S. 4.

lieder ins Christliche und dessen privilegirte Sprache, ins Lateinische, übertragen und somit der christlichen Litteratur einverleibt. Dies geschah auch mit unserem Liede — ein Grund mehr, es für eins der wichtigsten und traditionell angesehensten zu halten. Noch heute ist das Druidenlied mit seinem bretonischen Texte in Armorica und Cornwales allbekannt. Die Mütter singen es ihren Kindern vor, ohne selber noch den Sinn des Liedes recht zu verstehen und so hat es sich fortgepflanzt und wird sich noch fortpflanzen bis in jene wohl nicht mehr ganz fernen Zeiten, wo einmal die bretonische Sprache ganz erloschen sein wird. In Brizeux nennt man es die Froschvesper, ein Name, zu dem der ursprüngliche Titel *Ar Rannou* (die Reihenfolge) durch seine lautliche Verwandtschaft mit *Ar Raned* (die Frösche) den Anlaß gegeben haben wird.

Die lateinische Übersetzung aber sang man ebenfalls noch bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein im Seminar von Quimper. Sie findet sich in einer Sammlung bretonischer Gesänge, die 1650 vom Priester Tanguy Guéguen neu herausgegeben wurden und stammt wohl aus dem 10. Jahrhundert. Sie lautet:

Dic mihi quid *unus*?
— Unus est deus,
Qui regnat in cœlis. —
Dic mihi quid duo? —
Duo sunt testamenta,
Unus est Deus,
Qui regnat in cœlis —
Dic mihi quid sunt tres?
Tres sunt patriarchae

und so geht es in derselben Weise weiter vorwärts und rückwärts zählend fort. Der Schluß lautet dann:

Duodecim apostoli,
Undecim stellae
A Josepho visae,
Decem mandata Dei,
Novem angelorum chori,
Octo beatitudines,
Septem sacramenta,
Sex hydriae, positae
In Cana Galileae,
Quinque libri Moysis,
Quatuor evangelistae
Tres patriarchae,
Duo testamenta,
Unus est Deus,
Qui regnat in cœlis.

Wir haben es eigentlich nicht mit einer Übersetzung, sondern einer lateinisch-christlichen Nachbildung zu thun. Man hat Villemarqué den Vorwurf gemacht, in seiner Sammlung manches neu- und umgedichtet zu haben. Gegenüber dieser lateinischen Übersetzung und den hier in der Folge meiner Untersuchungen hervortretenden Übereinstimmungen nach Form, Inhalt und Melodik bei Völkern, die mit Kelten in Berührung gekommen sind, wird man den Vorwurf der Fälschung wohl einschränken und wenigstens für das vorstehende Lied fallen lassen müssen. Villemarqué müßte ein geradezu vierdimensionales Ahnungsvermögen gehabt haben, hätte er alle die hier zu Tage tretenden Beziehungen erfinden wollen.

Eine Übersetzung wiederum dieser lateinischen Nachbildung finden

wir im Niederdeutschen wieder. In Flandern — so sagt Coussemaker[1]) — ist sie sehr populär, und es giebt keine Schule, keine Handwerkerstätte, wo sie nicht gesungen würde. Der Text lautet:

Een is eene
Eenen God alleene,
Een is God alleen,
En dat gelooven wy.

Twee is twee
Twee testamenten
Eenen God alleene
Een is God alleen
En dat gelooven wy.

So geht es weiter: 3 Patriarchen, 4 Evangelisten, 5 Bücher Mosis, 6 Krüge u. s. w. wie im lateinischen Liede, immer mit dem charakteristischen Rückwärtszählen.

Auch bei den Wenden der Lausitz erscheint dieses Lied, das Haupt und Schmaler[2]) aus dem Volksmunde in wendischer Sprache mitteilen und folgendermaßen übersetzen:

Sag erzähl mir aus der Schrift,
Wer ist denn der *Eine*?
Einer ist der wahre Gott
In dem hohen Himmel.

Sag erzähl mir aus der Schrift,
Wer sind denn die *Zweie*?
Zwei sind aus dem Paradies
Gottes ausgetrieben,
Einer ist der wahre Gott
In dem hohen Himmel.

Sag erzähl mir aus der Schrift,
Wer sind denn die *Dreie*?
Drei sind Patriarchen,
Zwei sind aus dem Paradies
Gottes ausgetrieben,
Einer ist der wahre Gott
In dem hohen Himmel.

So geht es mit Vor- und Rückwärtszählung weiter: 4 Evangelisten, 5 kluge Jungfrauen, 6 Krüge in Kana, 7 Gaben Gottes, 8 Gnadenmittel, 9 Engelpaare, 10 Gebote, 11 Planeten, 12 Apostel.

Merkwürdiger aber bezeichnender Weise ist das Lied auch in die jüdische Schule übergegangen und noch heute ganz bekannt[3]). Aus dem Hebräischen übertragen lautet es:

Eins, wer kündet es? Eins, ich künde es.
Eins ist unser Gott im Himmel und auf Erden.

1) *Chants populaires des Flamands* S. 129.

2) *Volkslieder der Wenden* II S. 150 ff. unter der Überschrift »Die zwölf Zahlen (Dwanasće licby)«.

3) Vortrag für die beiden Abende des Uiberschreitungsfestes, ganz neu in's Deutsche übersetzt v. M. J. Landau, Prag 1856 S. 56 ff. (in etwas anderer Fassung).

Zwei, wer kündet es? Zwei, ich künde es.
Zwei sind die Tafeln des Bundes.
Eins ist unser Gott im Himmel und auf Erden.

Drei, wer kündet es? Drei, ich künde es.
Drei sind die Erzväter
Zwei . . . Eins . . .

So wird fortgefahren bis zur Zahl Dreizehn: 4 Erzmütter, 5 Bücher der Thora, 6 Abschnitte der Mischnah, 7 Tage der Woche, 8 Tage der Beschneidung, 9 Monde der Schwangerschaft, 10 Gebote, 11 Sterne, 12 Stämme, 13 Eigenschaften (Gottes).

Aber auch im Französischen sind ähnliche Abzähllieder bekannt. So überliefert uns Coussemaker ein solches aus französisch Belgien, ein Kinderlied, das ebenfalls in der druidischen Weise vor- und rückwärts zählt, nur daß die aufgezählten Gegenstände keinerlei höhere Beziehung haben. Immer kehrt die Frage wieder: »Im 1. (2. 3. 4. u. s. w.) Tage des Jahres, was wirst du mir schenken, mein Schatz?« und die Antwort lautet dann der Reihe nach bis Zwölf: »1 Rebhuhn, 2 Turteltauben, 3 Zweige, 4 Kanarienvögel, 5 Kaninchen, 6 Hunde, 7 Mühlen, 8 Kühe, 9 Ochsen, 10 Tauben, 11 silberne Schlüsseln, 12 krähende Hähne«. Das Vor- und Rückwärtsgehen, das Zählen bis zur Zahl Zwölf und die stets wiederkehrende Frage mit darauf folgender Antwort hat dieses Kinderlied mit dem Druidischen gemeinsam.

Den Kindern in Deutschland sind solche Abzähllieder ebenfalls nicht unbekannt. Paul Eickhoff theilt in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*[1]) eins dieser Liedchen aus seiner Heimat Westfalen, und zwar aus der Gegend von Gütersloh südlich vom Teutoburger Walde bei Bielefeld mit. Es wird beim Wolfspiel, dem sogen. Wulfhê dôn, gesungen und lautet[2]):

Wi woll wo gern in Gorn gan,
of da nine Wülwe wörn,
he kam no nich, 't slog ene
- - - - - twee
- - - - - dreee

u. s. f. So singend gehen die Kinder ihres Weges dahin, bis das hinter dem Busche als Wolf versteckte Kind mit dem Rufe Wulfhé hervorspringt und einen der vorübergehenden Kameraden zu haschen sucht. Bei dem bekannten Kinderlied »Das böse Tier«, das Böhme[3]) in Text und Weise giebt, singen die Kinder bis zwölf, wo dann das »wilde Thier« auf die paarweise Dahinziehenden losstürzt.

---

1) 1892 S. 507.

2) Hochdeutsch: »Wir wollen wohl gern in den Garten gehen, ob da nicht etwa Wölfe wären; er kam noch nicht, es schlug eins . . zwei . . . drei u. s. w.

3) *Kinderlied* S. 563 f. Vgl. auch Einleitung S. LIV f.

Damit dürften Zeugnisse genug dafür beigebracht sein, daß wir es hier mit der ganz gesetzmäßigen und ununterbrochenen Entwicklungsreihe einer uralten Überlieferung zu thun haben. Von dem keltischen Druidenliede mit seiner dialogischen Form in Frage und Antwort, mit seinem religiösen Inhalte, seiner Zwölfzahl, seiner merkwürdigen Art und Weise vor- und rückwärts zu zählen, führt ein Schritt ganz direkt hinüber zu der lateinischen Form mit ihrem christlich-dogmatischen Inhalte; aus dem lateinischen ward das Lied übertragen ins Vlämische einerseits, ins Wendische andererseits, ohne daß hier eine Nötigung zum Ändern vorlag, während bei einer ebenfalls vorgenommenen Übertragung ins Hebräische der Inhalt sich einer dogmatischen Redaktion unterziehen mußte. Das Druidenlied gehört der Zeit vor dem 6. Jahrhundert an, die lateinische Übertragung scheint in die Mitte des Mittelalters zu fallen; die übrigen Übertragungen sind späteren, doch wohl kaum sehr neuen Datums.

Wie es immer mit alt überlieferten Liedern zu gehen scheint, gelangte auch dieses allmählich in den Kindermund und wurde hier als Abzähllied bei den kindlichen Spielen des Haschens, Ringelreihens u. s. w. verwendet. Natürlich blieben dabei von der ursprünglichen Form und dem ursprünglichen Inhalte nur dürftige Reste übrig, und so sehen wir denn auch jenes vielgewanderte und vielgesungene druidisch-christliche Lied als Abzähllied der Kinder in Frankreich und Deutschland wieder. Wenn sich solcher Gestalt der Text in einem guten Stück von Europa bei den verschiedensten Völkern und bei verschiedenen Zwecken dennoch deutlich erkennbar erhalten hat, sollte man da nicht von vornherein erwarten dürfen, daß sich auch von der ursprünglichen Melodie, d. h. der ältesten keltischen Weise aus der Zeit vor dem 6. Jahrhundert, wenigstens die Spuren wiederfinden lassen? Welcher vernünftige Grund ließe sich wohl dafür ersinnen, die Möglichkeit einer solchen lebendigen Überlieferung für die Musik abzuleugnen, wo sie doch für die Dichtung unbezweifelbar feststeht?

Den Pfaden, welche uns die Untersuchung über den Text des Liedes vorgezeichnet hat, folgen wir bei der Betrachtung seines musikalischen Teiles. Das Druiden-Schullied weist nach Villemarqué [1]) folgende Melodie auf:



1) Seite I, vgl. Fétis, *Histoire générale de la Musique*, Paris 1874, Bd. IV. S. 351.



So tönt die etwas monotone Melodie in steter Wiederholung die vielen Verse hindurch. Immer kehrt die Frage des Druiden wieder: »Nun weißes Kind des Druiden, sag mir, was soll ich Dir singen?« und nicht weniger als sechs Mal in jedem Verse erklingt die Tonphrase, nur einmal mit einer kleinen Ausweichung der Stimme nach oben:



Dieser Tonfall zieht sich durch das ganze Lied wie sein eigentlicher melodischer Kern. Wenn also irgend etwas von der Melodie sich in spätere Zeiten hinübergerettet hat, so wird es dieser sein. Daneben kommen nur noch zwei Tongänge zur Verwendung:

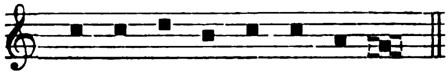
 und 

Ich habe diese drei Phrasen oben in der Melodie selbst mit I. II. III. bezeichnet.

Für die lateinische Übertragung des Liedes habe ich keine Melodie aufnotiert gefunden. Aber wir haben dafür einigen Ersatz in der uns erhaltenen vlämischen Melodie. Wie sehr aber das Druidenlied die musikalischen Anschauungen des christlichen Mittelalters beeinflußt hat, ersehen wir daraus, daß man die Zahlensymbole als eine Art musikalischen Paradigmas verwertet hat. Die acht Kirchentonarten, die Gregor

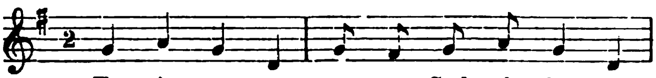
der Grosse eingeführt haben soll, unterschied man bekanntlich durch gewisse stereotype Melodieformeln, die man *Tropen* nannte. Jeder »Ton« hatte seinen besonderen Tropus, seine ihn charakterisierenden Tonwendungen, die sich die Sänger fest einprägen mußten, um aus den Tongängen einer kirchlichen Melodie sogleich die Tonart herauszuhören. Diesen Tropen legte man des bequemeren Singens und besseren Merkens halber Textworte unter, und zwar folgende: 1) *Adam primus homo*, 2) *Noe secundus*, 3) *Tertius Abraham*, 4) *Quatuor Evangelistae*, 5) *Quinque libri Mosis*, 6) *Sex Hydriae positae*, 7) *Septem Scholae sunt artes*, 8) *Sed octo sunt partes* [1]. Hier haben wir an vierter, fünfter und sechster Stelle die nämlichen Zahlensymbole als in der lateinischen Übertragung des Druidenliedes.

Es wäre also gar nicht auffällig, wenn sich in den Tonformeln dieser Tropen — deren Entstehung ja noch sehr im Dunkeln liegt — Reste der Druiden-Melodie wiederfänden. Hier will ich nur vorläufig und ohne weitere Schlußfolgerung feststellen, daß der Tropus des fünften Tones folgenden Tongang hatte:


[2]

Die Melodie zu der vlämischen Übertragung [3] weist je nach den Gegenden einige Verschiedenheiten auf; im Grunde genommen aber bleibt der Kern überall derselbe. Das wichtigste daran — wie übrigens meistens bei den Volkslieder-Parallelen — ist die markante Anfangsphrase, die dann allsogleich wiederholt wird:

Canton de Wormhout.



oder

Canton de Bourbourg.

oder



Zu dem wendischen Liede überliefern Haupt und Schmaler leider keine Melodie. Dafür aber giebt es eine litauische Melodie, welche

1) Forkel, *Allgem. Geschichte der Musik*, Bd. II, S. 174.

2) Die Tonformel mit der eingeklammerten Note *g* ist die sogen. Differenz des 5. Tones.

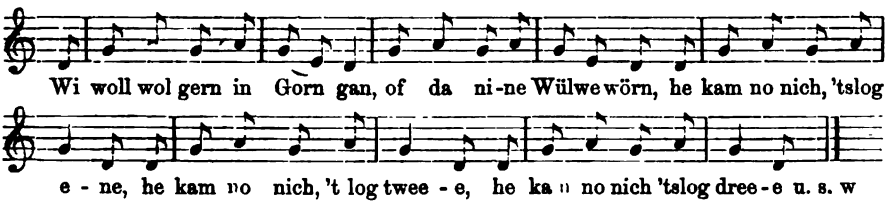
3) Coussemaker a. a. O. S. 129.

Christian Bartsch[1]) mitteilt und die genau denselben Anfang als das Druidenlied hat:



Die Anfangsphrase der ersten Hälfte kehrt bei Beginn der zweiten etwas verschnörkelt, aber erkennbar wieder. Das Lied wird auf die Schlacht von Kunersdorf 1759 bezogen. Aber Philipp Spitta[2]) bemerkt dazu, dass eine solche phrygische Weise nicht erst im 18. Jahrhundert erfunden worden sein kann; die äußerste Marke ihrer Entstehung wäre die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, sie würde aber wohl viele Jahrhunderte früher entstanden sein.

Zu dem westfälischen Abzählliede giebt Eickhoff[3]) auch die Melodie, sie lautet:



Wir haben es hier gar nicht mit einem Liede zu thun, sondern mit einem einzigen kurzen Tonfall, der immer und immer wiederholt wird. Es ist mehr eine Art Recitation, vergleichbar jener, in welcher die Klagelieder Jeremiä und die Psalmodie in der katholischen Kirche vorgetragen werden. Für die westfälische Jugend spielt diese Art von Singsang auch thatsächlich die Rolle einer melodischen Recitationsformel. Eickhoff führt drei westfälische Kinderlieder mit gleicher oder fast gleicher Melodik an: ein Lied, das die Kinder beim Pfeifen-Verfertigen singen: »Säppken, Säppken, Sunnerhot«, und ein Ansingelied, das am Michaelistage auf den Straßen vor den Häusern gesungen wird, um Obst und

---

1) *Dainu Balsai, Melodien litauischer Volkslieder,* Heidelberg 1886 u. 1889. Bd. I No. 160.

2) Vierteljahrsschrift für Musikwissensch. 1891 S. 671.

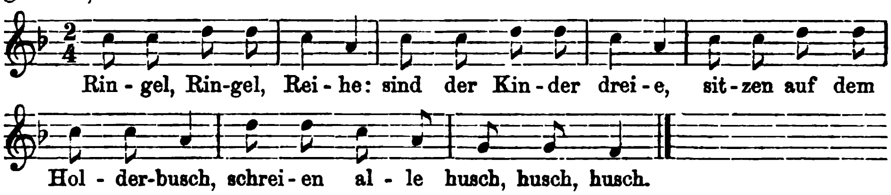
3) a. a. O. S. 507. Ich verkürze alle Notenwerte auf die Hälfte, weil Recitationstonreihen in meinen bisherigen Untersuchungen und wohl überhaupt allgemein und auch am besten in Achteln dargestellt werden. Das ändert an dem Stücke nichts erleichtert uns aber den Überblick.

andere Gaben zu erbetteln »Michel, Michel is en Hilgesmann«. Die stets wiederholte Melodiephrase ist bei allen diesen Liedern immer dieselbe:

 oder zuweilen auch: 

Da in dem einen Liedchen von den Faltenröcken gesprochen wird, so nimmt Eickhoff die Entstehung des Liedes vor dem dreißigjährigen Kriege an, und da es auf S. Michael lautet, so muß es vor der Reformation entstanden sein, d. h. vor 1525, da seit diesem Jahre das Dorf Gütersloh fast ganz evangelisch ist. Eickhoff ist aber geneigt, die Entstehung der Lieder noch viel früher anzusetzen, da z. B. das Lied beim Verfertigen der Pfeifen »ganz die Form der ältesten, noch dem Heidentum entstammenden Zaubersprüche und der späteren sogen. Segen« haben [1]).

Die hier dargestellte Weise der Recitation bei Kindern ist ganz und gar nicht auf Westfalen beschränkt, sondern durchzieht ganz Deutschland fast von einem Ende zum anderen. Eine ganze Sammlung von solchen Kinderrecitationssprüchen bringt z. B. F. M. Böhme [2]) aus Thüringen, Franken, Brandenburg, dem Odenwald, Sachsen, Westfalen u. s. w. Er nennt sie vermutliche Überreste alter Volksreigen. Gemeinhin werden sie von den Kindern zu ihren Ringelreihen gesungen. Sie haben alle im Grunde genommen die nämliche Melodie, die nur hier und da einige Abänderungen erfährt. Als Paradigma dieser Kinderreigen darf die Form aus Thüringen, Franken und Sachsen, also die mitteldeutsche gelten [3]):



Lokale Variationen davon sind:



Davon nähert sich Nr. 3 sehr stark der vorhin gebrachten westfälischen Form dieser Kinderrecitation mit ihrem Sprung in die tiefere Quarte

1) Vgl. Müllenhof-Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8 bis 12. Jahrhundert*, 3. Aufl. 1891.

2) Geschichte des Tanzes in Deutschland, Bd. II S. 186 ff.

3) Böhme a. a. O., No. 306a.

statt der Terz an, und Nr. 2 beweist, daß selbst in Westfalen jene von Eickhoff überlieferte Form nicht die einzige ist. Noch dazu ist dies die Melodie zu einem Texte, dessen hohes Alter wohl von niemandem bezweifelt wird und das man für den sicheren Rest eines altgermanischen Liedes hält:

	Hochdeutsch:
Hermann, sla Lärm an,	Hermann, schlag Lärm,
lei pipen, lei trummen:	Laß pfeifen, laß trommeln,
de Kaise will kummen	Der Kaiser will kommen,
mit Hammer und Tangen,	Mit Hammer und Zangen,
will Alle up hangen.	Will Alle aufhängen.

Bei dem Wort Alle, das geschrieen statt gesungen wird, springen die im Kreise stehenden und den Reigen singenden Kinder auseinander.

In Sachsen erinnern mehrere Kinderlieder auch an dieses Lied, z. B. in Weida im Voigtlande schließt ein Spiellied, *Die goldene Brücke* genannt, mit den Worten [1]):

Der Letzte wird gefangen
Mit Spießen und mit Stangen

und ein ebensolches Lied aus Leipzig schließt ebenfalls [2]):

Den Letzten wolln wir fangen
Mit Spießen und Stangen

Die Texte sind der manigfachsten Art:

Brandenburg (Berlin): Ringel Ringel Rosenkranz
Set en Töppken Woater bi
Morgen wolln wir waschen,
Kleene Wäsche, große Wäsche,
Allerhand ferschiene Wäsche.
Kikirikiki!

Thüringen und Sachsen: Lange lange Reihe
Zwanzig ist 'ne Steige
Dreißig ist ein Rosenkranz,
Vierzig ist ein Jungferntanz,
Jungfer muß sich neigen.

Ein ähnlicher Vers ist durch Mattheson schon 1722 für Hamburg bezeugt. Bei seiner berüchtigten Besprechung der Händelschen Johannispassion sagt er [3]): »O das ist trefflich, und kömmt mir fast so albern vor, als wenn die Kinder spielen:

Lange lange Rege
Botter, Botter-Flege u. s. w.« —

Sachsen: Nix in der Grube
Bist ein böser Bube,

1) Dunger, *Vogtländische Kinderlieder* 299.
2) Böhme I, 306.
3) Critica musica Bd. I. Hamburg 1722.

Wasche deine Beinchen
Mit ziegelroten Steinchen.
Nix greif zu!

Odenwald: Stab aus! Stab aus!
Dem Winter gehn die Augen aus.
Die Feilen (Veilchen) und die Blumen
Die bringen uns den Summer,
Horio, der Summer der is do.

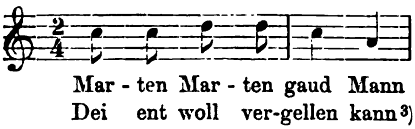
Aber diese Reihe läßt sich ganz erheblich, ja fast ins Unendliche hinein vermehren. Ich habe als Kind in der Provinz Sachsen nicht nur den Ringel-Rosenkranz mit gesungen und gespielt, sondern auch nach derselben Melodie gesungen:

Klapperstorch du guter
Bring mir 'n kleenen Bruder,
Klapperstorch du bester,
Bring mir 'ne kleene Schwester [1])

ebenso wie das bekannte »Backe backe Kuchen« und ein Reiterliedchen

Schacker schacker Rillichen
Wir reiten auf dem Füllichen,
Wenn wir größer werden
Reiten wir auf Pferden,
Geht das Pferdchen trab, trab, trab
Schmeißt den kleinen Reiter ab [2]).

Dieser Recitations-Tonfall war für uns Kinder geradezu die Universal-Melodie für alle unsere Verse, sie mochten sonst lauten wie sie wollten. Aber in den anderen deutschen Provinzen ist es offenbar nicht anders. In Hannover, am Sollinger Wald, gehen am Martinsabend die Kinder bettelnd von Haus zu Haus mit folgendem Ansingelied:



1) Auch in Holstein und wohl anderwärts bekannt: *Adebor du goder* u. s. w. Am Niederrhein hat man den Vers:

Euver, Euver Pillepòt,
Bring mien Moder en Kindchen in Schôt!

Pillepot = Langbein, Dünnbein.

2) Die beiden Zeilen haben den Tonfall:



3) In anderen Liedern heißt es:

Martin ist ein braver Mann,
Steckt viel tausend Lichter an,
Daß er oben sehen kann,
Was er unten hat gethan.

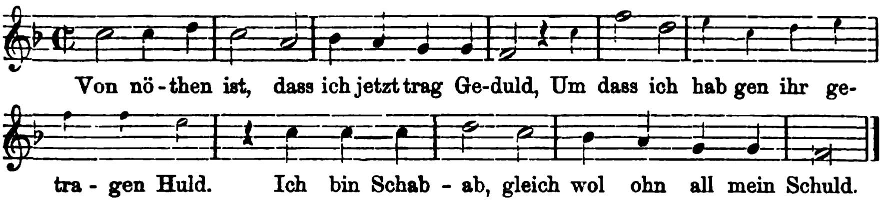
De Appel un de Beeren,
De Nötte gât ok mêe,
Dat Himmelreek is oppetan,
Da sall wie alle rinder gân
Von allen düsen Gästen
Fru (Herr) N. N. is de beste[1].

Ferner liegt mir eine große Zahl Kinderverschen vom Niederrhein und Holstein vor, die alle nach genau derselben primitiven Melodie gehen[2], und gewiß würden wohl 40—50 verschiedene Liedchen dieser Art aus den verschiedenen Gegenden Deutschlands zusammen zu bringen sein, die sich allesamt der nämlichen recitatorischen Melodie bedienen. Schon dies läßt auf ein sehr hohes Alter derselben schließen.

Wir haben aber auch eine Weiterbildung der Melodie. In der Provinz Sachsen singen die Kinder das Liedchen:



was in melodischer Beziehung nichts anderes ist, als unsere primitive Kindermelodie mit einem angehängten Schlusstonfalle. In ähnlicher Weise finden wir bereits im 16. Jahrhundert jene uralte Tonphrase am Anfang einer ganzen Reihe von Liedern, z. B. bei Jacob **Regnart** 1578[4]):



---

1) Merkwürdiger Weise geht es dann hochdeutsch weiter:



Wir wünschen dem Herrn ein'n goldnen Tisch,
An allen vier Ecken ein gebratenen Fisch,
An diesem Martinsabend u. s. w.

2) Mir gütigst übergeben von Herrn Nico Harzen-Müller in Charlottenburg, dem ich dafür auch an dieser Stelle danke.

3) Nach andrer Lesart und mit dem melodischen Anfang von »Fuchs du hast die Gans gestohlen«: *Ich hatt' etwas vergessen, ich weiß nicht was.*

4) Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder, zu dreyen Stimmen, nach Art der Neapolitaner oder welschen Villanellen. Nürnberg 1578. Neuaufl. 1584. 1593. 1611. Vgl. Frhr. v. **Ditfurth**, Einhundert unedirte Lieder des 16. u. 17. Jahrh., Stuttgart 1876 S. 11.

Besonders bemerkenswert ist das Lied »O du armer Judas, was hast du gethan«, das spätestens im 15. Jahrhundert entstanden ist[1]) und mit verschiedenen Texten wie »Lob und Danck wir sagen Dir« und »Ach wir armen Sünder« als Choral und geistliches Lied in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts sehr häufig erscheint[2]). Die Originalweise des 15. Jahrhunderts lautet:



Aber auch in slavischen Ländern ist die Melodie recht wohl bekannt, wie z. B. ein Lied bei den Wenden[3]) beweist:



Aus allen diesen Beispielen wird man die Überzeugung gewonnen haben, daß wir es in dieser Tonphrase mit dem Überreste einer uralten Melodie zu thun haben, deren Alter tief hineinreichen muß in das Mittelalter. Wir können es also mit aller Ruhe wagen, die Schlußfolgerungen

1) Vgl. C. v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang, Leipzig 1843 Bd. I S. 182.

2) z. B. in Ott's *Liederbuch* 1544, No. 102 von L. Senfl gesetzt (Melodie im Tenor II), Valentin Triller's *Singebuch* 1555 u. 1559, Ott 1534 No. 17 (von Arnold Bruck vierstimmig gesetzt), Peter Schöffer 1536 No. 12 (von Cosmas Alderinus), in Schmeltzels Quodlibet, No. 20. Vgl. auch R. Eitner, Einleitung, Biographien, Melodien und Gedichte zu Johann Otts Liederbuch von 1544, Berlin 1876 S. 204.

3) Haupt und Schmaler II S. 25. Die Melodie steht hier in D-dur notiert.

aus dieser so vielfach gesicherten Thatsache zu ziehen, ohne als zu kühn zu erscheinen.

Ich gebe hier nun die Entwickelungsreihe dieser Melodie, woraus deutlich die Verwandtschaft dieser Tongebilde erhellt:



1) Die Kernphrase des Druidenliedes, wie sie auch für Litauen bezeugt ist; 2) der Tonfall a) des *Tropus* der fünften Kirchentonart, b) der allgemeinen deutschen Kinderliedrecitation, deren Vorkommen bereits für das 15. Jahrhundert bezeugt ist; 3) und 4) die westfälische (Gütersloher) Kinderlied-Recitation; 5) die Anfangsphrase der vlämischen Übertragung der lateinischen Fassung des Druidenliedes; 6. Variante der Kinderrecitation in einigen Gegenden Deutschlands.

Hiermit ist wohl jede Möglichkeit eines Zufalles in der Übereinstimmung der druidischen Melodie mit der modernen Kinderlied-Recitation ausgeschieden und wir dürfen nunmehr den Satz als völlig gesichert aufstellen: daß in unseren modernen Kinderliedern der genannten Art der Niederschlag einer uralten keltisch-germanischen Melodie, die an sich viel komplizierter war als die primitive Form dieser modernen Kinderlieder zu erblicken ist.

Indem ich hiermit vorläufig meine Untersuchungen abschließe, bin mir nur zu wohl bewußt, wie dürftig und bescheiden diese Beiträge zur vergleichenden Musikwissenschaft sind. Wenn ich auch weiß, daß und wie sie sich vermehren lassen, so lag mir doch mehr daran, diese Art der Musikforschung — wie es endlich einmal geschehen mußte — zu beginnen, als sie auch nur im kleinsten Rahmen zu erschöpfen. Im Gegenteil, ein weites Feld thut sich hier der Forschung auf, und daß es ur- und nutzbar gemacht werde, liegt im Interesse der Musikwissenschaft. Um aber den viel verzweigten und überall hin verstreuten Stoff dazu herbeizuschaffen, ihn auf seine Richtigkeit zu prüfen und die richtigen Folgerungen daraus ziehen, dürfte es wohl kaum ein besseres Forum geben, als das der internationalen Musikgesellschaft.

Die armenische Kirchenmusik

von

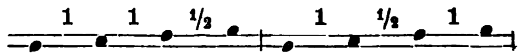
Komitas Keworkian
(Etschmiadzin.)

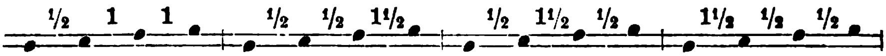
I. Das Interpunktionssystem der Armenier.

A. Das Psalmodieren.

Das Tetrachordensystem. — Die Psalmodie. — Die Recitation und ihre Elemente: A. Die Dauer, B. die Accentuation und C. die Interpunktion.

Die armenische Volks- und Kirchenmusik ruht nicht auf der Grundlage europäischer Tonart, sondern auf dem Tetrachordensystem, in der Weise, daß in der Verkettung der Quarten miteinander der letzte Ton der vorausgehenden Quarte zum ersten der folgenden wird. Die herrschende Quarte der armenischen Musik ist die Dur-Quarte, deren Anfangs- und Endton immer unverändert bleibt, während die dazwischen liegenden variieren:





Aus der verschiedenen Zusammenfügung dieser sechs Quarten bilden sich alle armenischen Melodien.

Das Psalmodieren teilt man ein in:

a) Psalmodie. Das entsprechende Wort in der armenischen Sprache bedeutet Psalmsprechen. Es hält die Mitte zwischen Rede und Gesang. So wird gesanglich gesprochen: Psalm, Hymne, Gebet, das alte Testament (mit Ausnahme der prophetischen Bücher).

b) Recitativ. Es setzt eine bestimmte musikalische Grundlage und Rhythmik voraus:

1) Poch, d. h. Wechsel, ein zwischen zwei Solostimmen abwechselnder Psalm. Der Umfang des Wechsels ist eine kleine Terz, z. B.: *g-a-b*. Die Psalmenverse zerfallen gewöhnlich in zwei Abschnitte, welche ziemlich gleiche Länge haben. Das erste Wort des ersten Abschnittes fängt mit *g* an und wird bis zur Betonung desselben Wortes wiederholt; über der Tonsilbe steigt *g* auf *a*. Auf demselben verharrt es bis zur Betonung des letzten Wortes des ersten Abschnittes, wo die betonte

Silbe auf den Ton *b* steigt, der der Ruheton oder Schlußton des ersten Abschnittes ist; er wird nur einmal gesungen. Der zweite Abschnitt wird in derselben Art und Weise ausgeführt, nur mit dem Unterschiede, daß die Tonfolge *g-a-b* sich in *g-b-a* verwandelt; *g* ist Anfangston, *b* Accentton des ersten Wortes und *a* End- oder Schlußton für den zweiten Abschnitt der ersten Strophe. So wird der ganze Psalm von zwei Solostimmen recitierend ausgeführt. Die zwei Endsilben der letzten Strophe werden mit dem absteigenden Terzsprung *b-g* gesungen. Hier geben wir eine Tabelle des Wechselbaues:

Der erste Abschnitt des Wechsels.		
Anfangstöne.	Betonungstöne.	Schlußtöne.
g	*a*	*b*
Der zweite Abschnitt des Wechsels.		
g	*b*	*a*
Der zweite Abschnitt der letzten Strophe.		
g	*b*	*b-g*

Wenn das letzte Wort des ersten Teiles des Psalmes einsilbig ist und keinen besonderen Accent hat, steigt man zu *b*, dem Schlußtone desselben, gleich von der vorletzten betonten Silbe des vorletzten Wortes an auf:

(Psalm 97, 4. bezw. 96, 4.)





Schluß der Phrase:

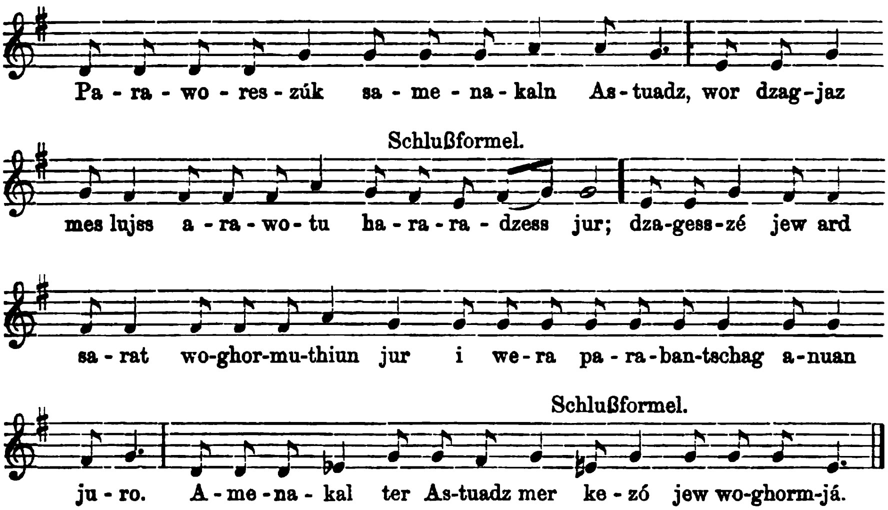


In ihrer rhythmischen Gliederung schließt sich die Recitation dem Versbau und der Dichtung an.

2) Karos, d. h. die Rede. Sie ist in einer bestimmten Tonfolge geordnet, wenngleich sie im Wesentlichen auf einem und demselben Tone verharrt. Sie hat den Umfang einer reinen Quinte, z. B. *d-a*. Zur Verdeutlichung geben wir hier eine Tabelle des Redebaues:

Der erste Abschnitt der Rede.							
Anfangstöne.			Petteia[1]).	Accenttöne.		Schlußformel.	Schlußton.
d	*e*	*g*	*g*	*g*	*a*	*g-fis-e-fis-g*	*g*
Der zweite Abschnitt der Rede.							
d	*e*	*g*	*g*	*g*	*a*	*g-e-g . . g-e*	*e*
					oder:	*g-es-g . . . g-es*	*es*

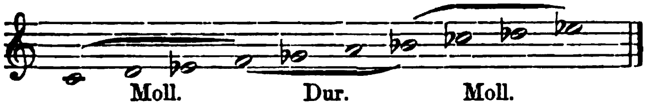
Nicht gebraucht werden die Sprünge: *e(es)-a*, *a-e(es)*, *d-a*, *a-d*. Jede Silbe jedes Wortes hat nur einen Ton; eine Ausnahme macht die vorletzte Silbe des ersten Abschnittes.

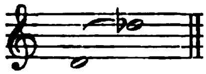


3) **Das Recitativ der prophetischen Bücher des alten Testamentes und des Evangeliums** ist schon melodisch. Die Ersteren können von jedermann recitiert werden, das Evangelium jedoch nur von den Geistlichen. Beide enthalten folgende Quartenkette:



1) Mehrmalige Wiederholung desselben Tones oder der vorzugsweise benützte Ton der Recitation, der immer wiederkehrt in der Melodie.

oder: 

Der Umfang ist: . Die Recitation der prophetischen Bücher und des Evangeliums wird nach der Interpunktion gesungen. Das Haupt-Tetrachord liegt in der Mitte.

Die **Interpunktionszeichen** der Sprache bezeichnen entweder die Länge und Kürze eines Konsonanten, oder betonen ein wichtiges Wort, oder unterscheiden die verschiedenen Sätze von einander. Ebenso ist es in der Recitation: **dieselben Zeichen bedeuten entweder eine Notendauer, oder betonen einen Ton, oder entsprechen den bestimmten Intervallen und bilden die verschiedenen Kadenzformeln.** Nach den oben genannten Anwendungen, kann man sie in drei Gruppen sondern: A. Die Dauerzeichen, B. Die Accentuation und C. Die Interpunktion.

A. Die Dauer. Es giebt nur zwei Dauerzeichen: a) **Ssugh**, , d. h. **kurz**, verkürzt eine nicht betonte Silbe um  und b) **Jerkar**, , d. h. **lang**, verlängert die Dauer einer betonten Silbe in unbestimmtem Maß. Alle beide werden auf den Konsonanten der betonten Silbe eines Wortes gesetzt. Sie finden nur dort Anwendung, wo die gewöhnliche Länge und Kürze der Recitation noch länger oder kürzer gemacht werden soll. Die gewöhnlichen Dauerwerte sind:

1) für **nicht betonte Silben**: ,

2) für **betonte Silben**: ,

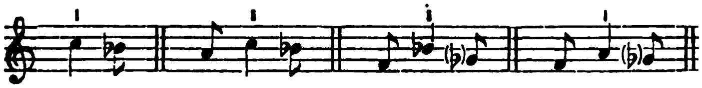
3) für **Komma, Kolon und Semikolon**:  und

4) für **Punkt**: .

Auch die Triole und dergleichen ist anwendbar. Am Beginne und Schlusse der Lektion werden die entsprechenden Kadenzformeln ein wenig zurückhaltend gesungen. Das Pausieren ist frei, besonders nach den Endpunkt-Kadenzformeln. Man möge sich nicht zu sehr bemühen, die hier oben annähernd gegebenen Notendauerwerte zu streng anzuwenden, sondern sie als Grundlage betrachten: denn diese Art Recitation ist ein singendes Sprechen. In der Regel haben die Dauer und das Pausieren gleiches Zeitmaß.

B. Die Accentuation. Der Accent des Armenischen fällt immer auf die letzte Silbe eines Wortes; wenn die letzte dem deutschen unbetonten e in der Endsilbe entspricht, so tritt der Accent auf die vorletzte Silbe. In Anrufen ruht er auf der ersten Silbe. Die Accentzeichen werden auf den Konsonanten der betonten Silbe eines Wortes gesetzt.

Die Accente bezeichnen den höchsten Punkt eines Wortes oder Satzes. Die Accentzeichen sind: a) Scheschct /, d. h. Accent; es entspricht dem Ausrufungszeichen. Der Hauptton der Accente ist in der Regel die kleine oder große Sekunde des letzten Tetrachordes, z. B. *cés* oder *c'*; *cés* wird meist in den dramatischen Stellen angewendet. Bei mehreren aufeinander folgenden Accenten kann man auch frei oder stufenweise auf- und absteigend betonen; in diesem Falle sind am gebräuchlichsten: die Terz und Quarte des Haupt-Tetrachordes und die große oder kleine Sekunde des letzten Tetrachordes: *a*, *b*, *cés* und *c'*. Die auf- und absteigende Veränderung der Betonung hängt von den unmittelbar darauf folgenden Interpunktionszeichen ab. Wenn das betonte Wort einsilbig ist, so steigt die Betonung entweder gleich oder nach Wiederholung des betonten Tones auf das folgende Wort ab; wenn aber das betonte Wort mehrsilbig ist, so geht das stufen- oder sprungweise Aufsteigen vorher, womit sich der oben geschilderte Absteigungsprozeß verbindet, z. B.:


u. s. w.

b) Harzanisch, ‿̇, d. h. Fragezeichen; es bezeichnet ein stufen- oder sprungweise vorbereitetes Aufsteigen der Stimme auf den Ton *cés* oder *c'* und — sofort oder nach Wiederholung desselben Tones — Absteigen auf *b*, z. B.:


u. s. w.

Verbindet man mit dem Betonungston einfach die Kadenzformeln der Interpunktion, so bekommt man die Accentformeln.

C. Interpunktion. Die den musikalischen Satz bildenden Zeichen sind vier:

1) Midschaket, -•-, d. h. Mittelpunkt, der dem Kolon und Semikolon entspricht. Er bezeichnet das Absteigen der Stimme von der Quarte auf die Prime des Haupt-Tetrachordes mit den Kadenzformeln[1]):


[2]) oder so:


2) Storaket, -›-, d. h. Nieder- oder Tiefpunkt, der dem Komma

1) Nach jeder Kadenzformel kann man entweder beliebig pausieren, oder den Satz mit dem darauffolgenden verbindend fortsetzen.

2) Auf die durch den Bindebogen bezeichneten Notengruppen fällt nur eine Silbe.

entspricht. Er bezeichnet das Absteigen der Stimme von der Quarte auf die große oder kleine Sekunde des Haupt-Tetrachordes mit den Kadenzformeln:



3) Buth, ‿̇, d. h. Stumpf, der dem Komma, Kolon, Semikolon und Gedankenstrich in den Fällen entspricht, in denen die Erklärung eines Satzes oder Wortes gegeben werden soll, z. B.: Komma — »*Jesus*', *der König der Juden.*« Kolon — »*Mithin*': *das Gesetz ist heilig*«. Semikolon — »*Wirkst du heute kräftig frei*'; *kannst auch auf ein Morgen hoffen.*« Gedankenstrich — »*Ihnen hat er die Macht verliehen, Gottes Kinder zu werden*' — *als die an seinen Namen glauben.*« Er bezeichnet das stufenweise Ab-, seltener Aufsteigen der Stimme von der Quarte auf die Terz des Haupt-Tetrachordes mit den Kadenzformeln:



In der Regel verbindet man die Buth-Kadenzformeln mit dem folgenden Satze, ohne zu pausieren.

4) Werdschaket, -÷-, d. h. Endpunkt, der dem Punkt entspricht. Er bezeichnet entweder Ab- und Aufsteigen, oder nur Aufsteigen der Stimme auf die Quarte des Haupt-Tetrachordes mit den verschiedenartigsten kürzeren und längeren Kadenzformeln, welche gewöhnlich mit den fünf Endsilben ausgeführt werden:





Die Satzzeichen schreibt man auf die Linie; eine Ausnahme davon macht der Buth, der rechts oben vom letzten Buchstaben eines Wortes steht und in schräger Richtung von oben nach unten verläuft, z. B.: »*Jesus*`, ·*der König der Juden.*«

Man sieht also, daß jedes Satzzeichen einer bestimmten Stufe des Haupt-Tetrachordes entspricht und daß die Interpunktion ein Dur-Tetrachord bildet: 1 1 ½ oder: ½ 1½ ½ oder wie im Beispiel: *f-g-a-b* oder *f-ges-a-b*.

Verbindet man mit dem Accentton die Kadenzformeln der Interpunktion, so bekommt man die Accentformeln, z. B.:



Es sind noch zu erwähnen die **Anfangs-** und **Schlußformeln**. Die **Anfangsformeln** können sein: 1) Beginnformeln der Lesung und 2) Satz-Anfangsformeln.

Die ersteren sind: die Endpunkt-Kadenzformeln, angefangen: a) mit dem aufsteigenden Quartensprung von der Prime auf die Quarte des Haupt-Tetrachordes; b) stufenweise aufsteigend von der Prime auf die Quarte desselben Tetrachordes und c) mit derselben Quarte. In den drei Fällen wird die Haupt-Quarte gleich am Anfang mehrmals wiederholt, z. B.:







Manche fangen unregelmäßig mit dem aufsteigenden Terz- oder Quintensprung, sogar auch mit der kleinen Sekunde an.

Die Satz-Anfangsformeln können mit den verschiedenen Tönen des Umfanges *d-c'* beginnen; sie bilden demgemäß verschiedene Formeln für den Satzanfang.

Die **Schlußformeln** sind: für die Lesungen der **prophetischen Bücher**:



— die letzteren zwei sind nur von den ersteren transponiert —, für das **Neue Testament** gewöhnlich:



in der **Liturgie**:



1) Der Ton *dés* ist nur in diesen Schlußformeln anwendbar.



Die Interpunktion und Accentuation zusammen bilden ein Intervall der Quinte: *f-g-a-b-c* oder *f-ges-a-b-cés*. Die Töne *d*, *es* und *dés* sind nur als melodische Biegung zu betrachten, sie bilden mit den Interpunktions- und Accentuationstönen zusammen vier Arten von Tetrachorden und einen Umfang der verminderten Oktave: *d-dés*.

Die vier Tetrachorde sind: a) Dur: 1) *f-g-a-b* und 2) mit der kleinen Sekunde: *f-ges-a-b*; und b) Moll: 1) *c-d-es-f* und 2) mit der kleinen Sekunde: *b-cés-dés-és*.

Über den Melodiebau des Psalmgesanges wird ausführlich im Achttonsystem gesprochen, weil sie mit den Achttonmelodien gesungen werden.

(Evangelium Johannis 20, 15.)



[verte S. 64]

Vergleichende Tabelle der Interpunktions-, Accentuations- und Dauer-Zeichen.

Zahl der Ordnung	Zahl der Zeichen	Zeichen	Dauer	Name	Übersetzung	entspricht Zeichen		entspricht Name	Zahl der Töne	Töne	
Die Interpunktion											
1	1	•	2/4	Midschaket	Mittelpunkt	1	:	Kolon	1	*f*	
						2	;	Semikolon			
2	2	,	2/4	Storaket	Nieder- oder Tiefpunkt		,	Komma	2	*g*	*ges*
3	3	/	2/4	Buth	Stumpf	1	,	Komma	3	*a*	
						2	:	Kolon			
						3	;	Semikolon			
						4	—	Gedankenstrich			
4	4	:	4/4	Werdschaket	Endpunkt		•	Punkt	4	*b*	
Die Accentuation											
5	1	ı	1/4	Scheschcht	Accent	1	!	Ausrufungszeichen	5	*c'*	*cés*
						2	,	Komma			
6	2	ˀ	1/4	Harzanisch	Fragezeichen		?	Fragezeichen			
Die Dauer											
7	1	ˁ	𝄐	Jerkar	lang		𝄐	Fermate			
8	2	o	1/16	Ssugh	kurz		𝅘𝅥𝅯	Sechszehntel			

Umfang A.	Umfang B.	Übergangs-Töne
d	*d*	
es	*es*	
f	*f*	
ges	*g*	*d*
a	*a*	*es*
b	*b*	*dés*
cés	*c'*	
dés		





Zur Erleichterung geben wir S. 63 eine vergleichende Tabelle der Interpunktions-, Accentuations- und Dauerzeichen überhaupt mit ihren Bedeutungen. Diejenigen Töne, welche keine Zeichen haben, nennen wir Übergangstöne.

Die Musiklehre des Johannes de Grocheo.

Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters

von

Johannes Wolf.

(Berlin.)

I.

Unsere Kenntnis von der mensurierten Musik des 13. und 14. Jahrhunderts ist bis jetzt höchst lückenhaft. Abgesehen von den wenigen praktischen Denkmälern, welche E. de Coussemaker herausgegeben hat, sind wir, da die reichen über ganz Europa verstreuten handschriftlichen Schätze noch der Veröffentlichung harren, auf die namentlich durch Gerbert und Coussemaker zugänglich gemachten theoretischen Schriften dieser Zeit angewiesen, wenn wir die damaligen Musikzustände ergründen wollen. Aber diese geben uns nur ein höchst einseitiges Bild. Meist waren sie von Geistlichen verfaßt und auch für Geistliche bestimmt. Naturgemäß faßte der Mann der Kirche bei seinen Lehren nur das ins Auge, was für die Musik der Kirche von Bedeutung war, und hütete sich, einen Ausblick auf die weltliche Musik, auf die Kunst der Spielleute zu thun. Denn diese standen mit ihrem ungebundenen Leben, ihrer ungezügelten Fröhlichkeit und als Träger so mancher heidnischer Überlieferung in zu großem Gegensatze zur Kirche, als daß sie von den Geistlichen hätten Berücksichtigung finden können. Erwähnen sie aber wirklich einmal die Kunstübung des Volkes und der Spielleute, so geschieht es fast ausnahmslos in tadelndem Sinne. Auch von der weltlichen Musik der Gebildeten erfahren wir wenig. Die Mensuraltheoretiker beschränken sich auf einige kümmerliche Definitionen weltlicher Vokalformen und geben im übrigen nur Regeln über Notation und Satz, die mit der Praxis, wie wir sie aus den erhaltenen Denkmälern kennen lernen, durchaus nicht immer übereinstimmen. So viele Traktate auf uns gekommen sind, so wenige sind originell. Überall derselbe Stoff und fast dieselbe Form.

Mit Freuden ist daher das Werk eines Theoretikers zu begrüßen, der sich fern hält von der breiten Straße und damit, daß er auf die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik übergreift, daß er die Musikübung und die Musikformen des Volkes und der Gebildeten in seine Betrachtung einzieht, einzig dasteht.

Der Grund dafür, daß der Traktat gänzlich von dem althergebrachten

Schema abgeht, liegt wohl in der Bestimmung. Der Anfang deutet darauf hin, daß er nicht für die Männer der Kirche, sondern für Laien, für die gebildeten Stände des Volkes bestimmt war. Im Verlaufe der Arbeit giebt der Verfasser auch selbst zu erkennen, daß ihn diese Absicht leitet, indem er sagt: er wolle die Musik besprechen, wie sie für den Bedarf oder die Geselligkeit der Bürger notwendig sei (*prout ad usum vel convictum civium est necessaria*).

Die Anfangsworte, die Art der Erklärung und der Anführung von Beispielen, sowie gewisse Fehler in der überlieferten Handschrift, auf welche noch später hingewiesen werden wird, charakterisieren das Werk als den Vortrag eines Lehrenden. Als Verfasser ist am Schlusse Johannes de Grocheo genannt. Die Bezeichnung *de Grocheo* ermöglicht keinen sicheren Schluß auf Nationalität oder Geburtsort. Da aber die Grundlage seiner Lehre die Musikübung zu Paris bildet (*secundum quod homines Parisiis ea* [*scil. musica*] *utuntur*) und er immer wieder auf die Musikverhältnisse dieser Stadt zurückgreift, dürfen wir mindestens annehmen, daß er längere Zeit dort gelebt habe. Eine etwas spätere Hand hat in dem Manuskripte, das uns diesen Theoretiker bewahrt hat, am Schlusse hinter dem Namen *regens Parisius* eingefügt. Für *regens* ist nach Du Cange im Anfange des 14. Jahrhunderts die Bedeutung *professor qui docet in Academiis* (Universitätslehrer) verbürgt. Vielleicht haben wir also in Johannes de Grocheo einen Lehrer an der Sorbonne zu erblicken.

Über seine Person erfahren wir, abgesehen von der Bemerkung im Anfange des Traktates, aus der wir schließen dürfen, daß er ärmlichen Verhältnissen entsprungen sei, nichts. Wir müssen in ihm einen aufgeklärten Kopf vermuten, der seinen Verstand durch die Tradition nicht in Fesseln schlagen läßt. Man beachte, mit welch feinem Humor er die Sphärenmusik und die nach der Lehre der Alten aus der Harmonie der inneren und äußeren Teile des Menschen entstehende *musica humana* zurückweist. Er erkennt, daß alle bisher gegebenen Definitionen der Musik den Stoff nicht erschöpfen, und greift mutig zu einer neuen, die nicht ausschließlich die Kirchenmusik, sondern die gesamte Musik seiner Zeit umfaßt.

Bei seinen Darlegungen geht er von historischen Gesichtspunkten aus und bietet in dieser Hinsicht so manche Ergänzungen dar zum englischen Anonymus IV. (Coussemaker, Scriptores I, 327—364), dem er zeitlich nicht fern steht. Seine Gewährsleute sind Johannes de Garlandia, ein gewisser Lambertus und Franco. Daß wir ihn in einer Zeit regen geistigen Lebens suchen müssen, darauf deuten klar die Worte: »weil man in unseren Tagen zu Paris die Urgründe einer jeden Kunst fleißig durchforscht.« Die Art und Weise, wie er von Franco spricht, beweist, daß

er nicht lange nach ihm gelebt haben kann. Da er nun einerseits kleinere Noten als die Semibrevis nicht kennt und andererseits, obgleich er von den Musikverhältnissen in Paris ausgeht, Johannes de Muris nicht erwähnt, so ist er vermutlich früher als dieser und Philipp de Vitry anzusetzen, das heißt er wird gegen die Wende des 13. Jahrhunderts gewirkt haben, eine Zeit, in der die *ars nova* sich anbahnt.

II.

Der Traktat des Johannes de Grocheo ist enthalten in Ms. 2663 der Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt. Die Handschrift, ein Pergamentcodex des 14. bis 15. Jahrhunderts in octavo mit den Maßen 16,3 × 12 cm besteht aus einer Reihe von Traktaten, die zu verschiedener Zeit und von verschiedener Hand geschrieben worden sind. Schon im 15. Jahrhundert wurden sie zu einem Bande vereinigt. Das Vorsetzblatt giebt den Inhalt wie folgt an:

»Hic continentur subscripta:
Primo: Confessio quaedam brevis.
Secundo: Viginti passus religiosorum Bonaventurae.
Item: Forma noviciorum secundum exteriorem et interiorem hominum, valde bonus liber Davidis de Bavaria.
Item: Sermo Vulnerasti cor meum.
Item: Musica magistri Joh. de Grocheo.
Item: Ordo missae vel speculum ecclesiae.
Item: De articulis fidei.
Item: De septem hominis depeccatis. (?)
Item: Passio sanctae Barbarae metrica.
[Item: Legenda beatae Barbarae virginis et martyris metrice][1].«

Das Verzeichnis ist nicht genau. Nach *Vulnerasti cor meum* ist einzufügen:

Hugo De laude caritatis, de tribus signis boni status.«
Liber de affectu sermonis divini.
Tractatus de IV modis scripturae.«

Diese Traktate sind nicht nachträglich hinzugefügt, ebensowenig das Stück *Ci commencent li Lucidaire*, welches auf *Ordo missae vel speculum ecclesiae* von derselben Hand geschrieben folgt. Die Notiz auf dem Vorsetzblatt: *Istum librum scripsit dominus Johannes de Bocis monachus Coloniensis* entspricht nicht der Thatsache und kann höchstens für ein paar Traktate von derselben Hand Geltung haben.

Das Werk des Johannes de Grocheo findet sich auf Fol. 56r—69r.

1) Von späterer Hand hinzugefügt.

Die Blätter stellen zwei Lagen dar, von denen die erste drei, die zweite fünf Doppelblätter umfaßt. Die letzten beiden Blätter sind abgeschnitten. Das Pergament zeichnet sich vor dem des übrigen Bandes durch größere Glätte aus. Die Schrift, eine etwas zur Kursive neigende Minuskel, ist, wenn auch ungemein abgekürzt und schwer lesbar, doch höchst sorgfältig und sauber mit Anwendung roter Initialen ausgeführt. Letztere fehlen von Fol. 65 v. ab. Die Seite ist im Gegensatz zu den übrigen Traktaten in zwei Kolumnen geteilt. Die Entstehung der Handschrift fällt den Schriftzügen nach gegen das Ende des 14. Jahrhunderts. Wir treffen noch nicht das für das 15. Jahrhundert charakteristische a, nicht die Schleife für die Endsilbe is und nicht den Punkt, sondern das Strichelchen über dem i. Eigentümlich ist der Gebrauch des s am Ende der Wörter; mehr als die Hälfte der Fälle weist am Schluß das lange s auf. Auch des über der Zeile schwebenden s bedient sich der Schreiber, aber fast ausschließlich nur infolge Raummangels am Ende einer Zeile. Eine Regel im Gebrauch der verschiedenen Formen ist sonst nicht zu erkennen. Die Art der Abkürzungen entspricht dem Gebrauche des 14. Jahrhunderts und zeigt viel Ähnlichkeit mit der in englischen Handschriften üblichen. Das häufige Vorkommen von Abbreviaturen mit Hilfe übergeschriebener Buchstaben deutet auf die Wende des Jahrhunderts hin.

In der Darmstädter Handschrift liegt uns eine Abschrift des Traktates vor. Es ergiebt sich dies einerseits aus den Schlußworten: *Scriptori flamen sacrum tribuat decus, amen*, andererseits aus falschen Auflösungen von Abkürzungen wie *condicitur* statt *cum dicitur*, und daraus, daß sich der Kopist mehrere Male um Zeilen beim Abschreiben geirrt hat. Da dies fast immer um zwei, in einem Falle um sechs Halbzeilen geschieht, so scheint das Original Langzeilen gehabt zu haben. Aus der Art einiger Fehler der Kopie, wie *quid donaquaeque* statt *quid unaquaeque, consonus* statt *cum unus*, *deo* statt *de eo* läßt sich der Schluß ziehen, daß die Vorlage des Schreibers eine Nachschrift gewesen sei. Dies stimmt, wie schon oben bemerkt ist, sehr wohl zu dem späteren Zusatze *regens Parisius.* Eine Überschrift des Traktates fehlt, ist aber leicht aus den Schlußworten *Explicit theoria Johannis de Grocheo* zu ergänzen.

Damit dieser wichtige Traktat dem Verständnisse größerer Kreise zugänglich sei, ist eine Übersetzung hinzugefügt worden. Diese hält sich, um möglichst getreu das Original wiederzugeben, eng an den ursprünglichen Text. Die unter dem lateinischen Texte stehenden Anmerkungen geben die falschen Lesarten, die in eckige Klammern geschlossenen Worte fehlen in der Handschrift.

[Theoria Johannis de Grocheo.]

Quoniam quidam iuvenum, amici mei, me cum affectu rogaverint, quatenus[1]) eis aliquid de doctrina musicali sub brevibus explicarem, eorum precibus mox acquiescere volui, eo quod in eis inveni maximam fidelitatem, amicitiam et virtutem et per longum tempus ad necessaria vitae meae maximum tribuerunt iuvamentum. Et ideo praesentis operis intentio est, pro posse nostro eis musicam ultimare, cuius cognitio est necessaria volentibus habere completam cognitionem de moventibus et motione[2]).

Videtur enim esse magis de sono, qui inter sensibilia propria reperitur et potentiae apprehensivae obiectum est. Valet etiam ad opus; nam mores homini corrigit et meliorat, si modo debito usi sint. In hoc etiam excellit alias artes, quod immediatius ad creatoris laudem et gloriam totaliter ordinatur.

Modus autem procedendi erit primo considerare communia, quae dicuntur principia, et postea ex illis orientia sigillatim secundum subiectae materiae facultatem. Sic enim vadit tota cognitio humana sive sensitiva sive intellectiva, ut ait Aristoteles in prohemio *physicorum*. Adhuc autem circa principia primo contingit quaerere de eorum inventione, postea autem de quiditate, quantitate

1) quatinus. 2) mot.

Die Musiklehre des Johannes de Grocheo.

Da gewisse mir befreundete junge Leute den dringenden Wunsch ausgesprochen haben, ich möchte ihnen doch in kurzen Zügen einen Abriß der Musiklehre geben, habe ich deren Bitten bald nachkommen wollen, da ich bei ihnen die größte Treue, Freundschaft und Mannhaftigkeit erfahren habe, und sie mir lange Zeit hindurch die größte Beihilfe zum nötigen Lebensunterhalt gewährt haben. Die Absicht des vorliegenden Werkes ist nun, nach bestem Können ihnen die Musik zu erklären, deren Kenntnis für diejenigen notwendig ist, welche sich ein vollständiges Wissen von dem, was sich bewegt und von der Bewegung selbst verschaffen wollen.

Letztere scheint nämlich in höherem Grade im Klange vorhanden zu sein, der unter die sinnlich wahrnehmbaren Begriffe fällt und dem Fassungsvermögen unterworfen ist. Sie hat auch Wert für das Thun der Menschen, denn sie läutert und bessert die Sitten derselben, wenn sie sie nur in gebührender Weise benutzen. Darin übertrifft die Tonkunst auch die anderen Künste, daß sie unmittelbarer und gänzlich zum Lobe und Ruhme des Schöpfers dient.

Der Gedankengang aber wird der sein, erst sozusagen die allgemein giltigen Grundlagen und hernach das, was daraus hervorgeht, einzeln je nach Möglichkeit des zu Grunde gelegten Stoffes zu betrachten. So nimmt nämlich die ganze menschliche Erkenntnis, mag sie auf sinnlicher Wahrnehmung oder auf Erkenntnis beruhen, ihren Weg, wie Aristoteles im Vorworte zu seiner *Physik* sagt. Somit aber ist hinsichtlich der Grundlagen erstens die Frage nach deren Erfindung aufzuwerfen und hernach Untersuchung anzustellen über das

et qualitate et quae circa principia sunt quaerenda.

Sicut enim videns modos inveniendi distamina corporis solis cum centro terrae non admirabiliter sed faciens erit sciens, sic videns inventionem principiorum musicae magis erit dispositus[1]) ad sciendum. Non increpent autem nos quidam dicentes scientiam corrumpere, eo quod scriptorum diversitas et opinionum pluralitas impediat veritatem.

Videmus enim diligenter considerantes pluralitatem opinionum quaerere et ex illis extrahere quod est verum. Circa vero artes humanas est opinionum diversitas, ut in mechanicis[2]) diversitas in aedificiis et in vestimentis hominum ad .. manifestat[3]). Semper enim potest ars humana et eius opus meliorari, cum numquam naturam vel artem divinam attingat, quae[4]) semper, quanto melius est, in omnibus operatur. Licet enim plures diebus istis practicam huius artis quaerant, pauci tamen de eius speculatione sunt curantes. Et adhuc quidam speculativi suas operationes et inventiones abscondunt nolentes aliis publicare, cum tamen quilibet vir debeat in talibus veritatem manifes-

1) dispositus.
2) mecanicis.
3) magnifestat, das Wort in der Lücke ist nicht zu enträtseln. Vielleicht ist visum zu konjizieren.
4) quod. Fleischer coniec. quae.

Was? Wieviel? Wie beschaffen? und was sich sonst für Elementarfragen aufthun.[1])

Wie nämlich derjenige, welcher die verschiedenen Methoden mit ansieht, die Abstände des Sonnenkörpers vom Mittelpunkte der Erde zu finden, nicht auf wunderbare Weise, sondern wirkend ein Wissender wird, so wird auch derjenige, der die Erfindung der Grundlagen der Musik erkennt, mehr zum Wissen bereit sein. Es mögen uns aber gewisse Leute nicht schelten, indem sie sagen, daß wir die Wissenschaft zu Grunde richten, weil die Meinungsverschiedenheit der Schriftsteller und die Vielheit der Ansichten die Wahrheit hindere.

Wir sehen nämlich, daß die, welche sich fleißig umthun, die vielfachen Meinungen ausfindig zu machen streben und aus jenen herausziehen, was wahr ist. Hinsichtlich der menschlichen Künste ist nun eine Verschiedenheit der Meinungen vorhanden, wie in den mechanischen (Künsten) eine Verschiedenheit in den Bauten und in den Kleidungen der Menschen sichtbar an den Tag tritt. Immer nämlich kann die menschliche Kunst und ihr Erzeugnis verbessert werden, da sie niemals die Natur oder die göttliche Kunst erreicht, welch' letztere, um wieviel besser auch ihr Werk ist, in allem wirkt. Wenn auch in unseren Tagen mehr Leute die Ausübung dieser Kunst anstreben, haben doch nur wenige auf ihre Erforschung Bedacht. Dabei halten auch gewisse Forscher ihre Untersuchungen und Ergebnisse geheim und wollen sie anderen nicht mitteilen, obgleich doch jedermann in solchen Dingen

1) Aristoteles, Phys. I, 26. ἔστι δή τι τὸ μὲν ἐντελεχείᾳ μόνον, τὸ δὲ δυνάμει καὶ ἐντελεχείᾳ, τὸ μὲν τὸ δε τί, τὸ δὲ τοσόνδε, τὸ δὲ τοιόνδε, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων τῶν τοῦ ὄντος κατηγοριῶν ὁμοίως.

tare ad laudem et manifestationem veritatis. Quae quidem[1]) igitur sit intentio et cuius gratia et quis modus procedendi prohemialiter sic sit dictum.

Fabulose loquentes dixerunt musicam inveniri a musis iuxta aquas habitantibus et inde nomen accipere. Et alii dixerunt eam inveniri a viris sanctis et prophetis. Sed Boetius vir valens et nobilis alium modum tenet. Cuius sententiae magis est adhaerendum, eo quod visus fuit ostendere ea quae dixit per demonstrationem. Ait enim in libro suo de harmonia musicali, quod Pythagoras principia musicae adinvenit. Licet enim homines semper quasi a principio cantaverunt, eo quod musica sit eis naturaliter innata, ut vult Plato et Boetius, principia tamen cantus et musicae ignorabant usque ad tempus Pythagorae, qui sic adinvenit: Ductus enim fuit, ut narrat Boetius, quasi divino spiritu ad fabrorum officia. Et ibi audiens mirabilem harmoniam ex ictibus malleorum, ad eam accedens fecit malleos in manibus percutientium alternari et sic vidit harmoniam ex viribus percutientium non causari. Et tunc scivit hoc ex proportione malleorum provenire. Examinans et ponderans eos invenit unum in dupla proportione ad alterum, sicut sunt 12 ad 6; et isti ad invicem reddebant consonantiam, quae *diapason* appel-

1) quidam.

die Wahrheit an den Tag legen sollte zum Lobe und zur Offenbarung der Wahrheit. Welches nun eigentlich unser Plan sei und was unser Ziel und Gedankengang, sei hiermit einleitend bemerkt.

Diejenigen, welche der Fabel nacherzählten, meinten, die Musik nehme von den bei den Wassern wohnenden Musen ihren Ursprung und habe daher ihren Namen. Andere sagten, sie sei von heiligen Männern und Propheten erfunden. Boetius aber, ein bedeutender Mann von edler Herkunft, nimmt einen anderen Standpunkt ein. Seiner Meinung muß man sich eher anschließen, weil, wie man sieht, er das, was er sagt, beweist. In seinem Buche über die musikalische Harmonie[1]) erzählt er nämlich, daß Pythagoras die Urgründe der Musik gefunden habe. Wenn auch die Menschen gleichsam von Anfang an gesungen haben, weil ihnen die Musik von Natur her angeboren sei, wie Plato und Boetius wollen, so kannten sie doch die Grundlagen des Gesanges und der Musik bis zur Zeit des Pythagoras nicht, der sie somit fand. Geleitet, wie Boetius erzählt, gleichsam von göttlicher Eingebung, kam er zu einer Schmiede. Als er dort aus den Schlägen der Hämmer heraus eine wunderbare Harmonie[2]) vernahm, trat er hinzu, ließ die Hämmer in den Händen der Schmiedenden umwechseln und erkannte, daß die Harmonie ihren Grund nicht in dem Kraftmaß der Schmiedenden hätte. Und also bald hatte er heraus, daß sie aus dem Verhältnis der Hämmer herrühre. Als er diese nun prüfte und abwägte, fand er, daß ein Hammer zum anderen in der pro-

1) De Institutione musica I, 10, ed. Friedlein, S.196 ff.

2) harmonia ist nach der Lehre der Griechen eine nach bestimmten Gesetzen geregelte im Nacheinander verlaufende Melodie. In diesem Sinne ist der Terminus auch bei Joh. de Grocheo aufzufassen.

latur. Ille idem malleus ad duos alios medios in sesquialtera proportione et sesquitertia se habebat pondere. Itaque ad unum in sesquialtera sicut 12 ad 8[1]), qui *diapente* reddebant, et alium se habebat in sesquitertia proportione sicut 12 ad 9, qui *diatessaron* resonabant. Similiter etiam isti duo cum subduplo in proportione sesquialtera et sesquitertia se habebant et consonantiam diatessaron et diapente resonabant. Sed isti duo in proportione sesquioctava se habebant sicut 9 ad 8 et tonum ad invicem resonabant. Quintus autem malleus omnibus improportionalis erat et ob hoc nullam reddebat harmoniam, sed potius corrumpebat. Et sic invenit Pythagoras, quid esset diesis, tonus, ditonus, semiditonus[2]), diatessaron, diapente, diapason et ex his composita.

Ista autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musica, et in eam[3]) formam musicam introducit. Licet enim in naturalibus efficiens dicatur principium plus quam materia, in artificiatis tamen materia principium potest dici, eo quod sit

1) 6.
2) semitonus.
3) ea.

portio dupla stand, sich also z. B. wie 12 : 6 verhielt, und daß beide miteinander eine Konsonanz hervorbrachten, die *diapason* (Oktave) genannt wird. Jener selbe Hammer stand seinem Gewichte nach zu den beiden mittleren im Sesquialter- und Sesquiterzverhältnis. Daher verhielt er sich zu dem im Sesquialterverhältnis stehenden wie 12 : 8, das heißt erklang mit ihm in der *Quinte*, und zu dem im Sesquiterzverhältnis stehenden wie 12 : 9, das heißt erklang mit ihm in der *Quarte*. In ähnlicher Weise standen auch jene zwei Hämmer mit dem halb so schweren im Sesquialter- und Sesquiterzverhältnis und ergaben den Zusammenklang Quarte und Quinte. Jene beiden (mittleren Hämmer) selbst aber standen im Sesquioktavverhältnis, das heißt: sie verhielten sich wie 9 : 8 und erklangen miteinander als Ganzton. Der fünfte Hammer stand aber mit allen in keinem Verhältnis und brachte deshalb keine Harmonie hervor, sondern vereitelte eher dieselbe. Und so fand Pythagoras, was ein Halbton[1]), Ganzton, eine große und kleine Terz, eine Quarte, Quinte, Oktave und die aus diesen zusammengesetzten (Intervalle) wären.

Dies aber sind die Grundlagen und der Stoff, den jede Musik gebraucht und in den sie die musikalische Form einführt. Wenn auch in den von der Natur geschaffenen Dingen das Wirkende mehr als der Stoff als Grundlage bezeichnet wird, so kann dennoch in den von der Kunst ge-

1) Diesis war bei den Pythagoräern ursprünglich der diatonische Halbton mit dem Verhältnis 256 : 243, der dadurch entstand, daß 2 pythagoräische Ganztöne (9 : 8 von der reinen Quarte (4 : 3) abgezogen wurden. Später wurde der Terminus allgemein für den Halbton und alle kleineren Teile eines Ganztons, besonders für den Viertelton gebraucht. J. de Grocheo bedient sich des Ausdruckes diesis sowohl für den Halb- als auch für den Viertelton.

ens in actu et forma artis sit ei accidentalis. De inventione igitur principiorum musicae et de modo inveniendi haec dicantur.

Reliquum est temptare dicere, quae et quot sint et propter quam causam. Quod non potest bene a musico fieri, eo quod debet principia suae artis ut alii artifices supponere et ex illis conclusiones per ordinem demonstrare. Principia autem musicae solent *consonantiae* et *concordantiae* appellari. Dico autem *concordantiam*, quando unus sonus cum alio harmonice continuatur, sicut una pars temporis vel motus cum alia contracta est. *Consonantiam* autem dico, quando duo soni vel plures simul uniti et in uno tempore unam perfectam harmoniam reddunt. Primum vero de consonantiis disserendum est, eo quod per consonantias concordantias invenerunt.

Quidam autem vulgariter[1]) loquentes dixerunt esse consonantias infinitas, sed suae positionis nullam assignaverunt rationem. Alii autem rationabiliter loquentes 3 consonantias esse asserunt, volentes per numeros sui dicti rationem ostendere, sicut magister Pythagoras, primus inventor, et Nicomachus arithmeticus[2]) et Plato studiosus, qui per

schaffenen Dingen der Stoff Grundlage genannt werden, weil er das Seiende in Thätigkeit darstellt und die Form der Kunst für ihn zufällig ist. Hiermit beschließen wir, was wir über die Auffindung der Grundlagen der Musik und über die Art und Weise, wie sie gefunden wurden, sagen wollten.

Übrig bleibt noch der Versuch zu sagen, welches die Grundlagen sind, wie viele es deren giebt und weswegen. Dies kann nicht gut durch einen (praktischen) Musiker geschehen, weil er wie die anderen Künstler die Grundlagen seiner Kunst unterordnen und aus ihnen seine Folgerungen der Reihe nach beweisen muß. Grundlagen der Musik pflegen aber die *Konsonanzen* und *Konkordanzen* zu heißen. Ich sage *Konkordanz*, wenn ein Ton mit einem unmittelbar folgenden anderen in melodischem Zusammenhange steht, sowie ein Teil eines Zeitabschnittes oder einer Bewegung mit dem anderen zusammen gezogen ist. Den Ausdruck *Konsonanz* gebrauche ich aber, wenn zwei oder mehr Töne zu gleicher Zeit vereinigt sind und zu einer und derselben Zeit einen einzigen vollkommenen Zusammenklang hervorbringen. Zuerst müssen wir aber über die Konsonanzen handeln, weil man durch die Konsonanzen die Konkordanzen gefunden hat.

Gewisse populär sprechende (Theoretiker) haben den Satz aufgestellt, es gäbe unendlich viele Konsonanzen, haben aber keinen Grund für ihre Behauptung mitgeteilt. Andere wissenschaftlich Sprechende aber behaupten, es gäbe drei Konsonanzen, und wollen durch Zahlen den Beweis liefern, wie Meister Pythagoras, der erste Erfinder, und Nicomachus, der Arithmetiker, und der gelehrte Plato, der die Naturgesetze durch die Musik

1) vulgaliter. 2) arismeticus.

musicam voluit naturalia demonstrare. Unde in libro qui *Timaeo* intitulatur numerum elementorum declaravit, eo quod inter duo cubica est semper duo media proportionalia invenire (!).

Et Boetius, ubi Latinus istos sequens, in libro de proportionibus harmonicis istas consonantias per numeros visus est declarare. Omnes autem isti fundamentum suae positionis accipiunt nihil, quod proportio, ut dicunt, primo et per se numeris invenitur et per numeros est aliis attributa. Sed istud fundamentum apud discipulos Aristotelis non est certum. Dicerent enim forte proportionem primo esse inter primas qualitates et formas naturales, sed vox sit imposita ad haec signandum (?). Qui autem istorum verum dicat, non est huius negotii pertractare, sed ubi prima principia scientiarum pertractantur.

Adhuc autem supponentes proportionem esse primo inter numeros, per hoc non potuerunt causam reddere de consonantiis et de numero consonantiarum. Si enim proportio consonantiae causa esset, ubi esset talis proportio, ibi esset talis consonantia. Eidem non videntur[1] intueri sonum tonitrus[2] cum alio ei habenti proportionem. Non enim harmoniam faciunt, sed potius organum auditus corrumpunt.

1) videtur.

2) tonitus.

darstellen wollte. Daher hat er auch in dem »Timaeus« betitelten Buche die Zahl der Elemente damit erklärt, daß sich zwischen zwei Kubikzahlen stets zwei mittlere Proportionalen finden lassen[1]).

Auch Boetius erklärt, wie wir sehen, indem er als Lateiner hierin jenen folgt, in seinem Buche über die harmonischen Verhältnisse[2]) jene Konsonanzen durch Zahlen. Diese alle aber nehmen als Grundlage ihrer Lehre das Nichts an, weil das Verhältnis, wie sie sagen, zuerst und ausschließlich in den Zahlen gefunden wird und erst vermittels der Zahlen den anderen zuerteilt worden ist. Doch gilt jene Grundlage bei den Schülern des Aristoteles nicht als sicher. Sie hätten nämlich vielleicht sagen sollen, daß ein »Verhältnis« von vornherein zwischen den ursprünglichen Eigenschaften und den natürlichen Formen besteht, und dieses Wort nur als ein Ausdruck dafür aufgestellt sei. Wer aber von ihnen die Wahrheit sagt, ist nicht unsere Aufgabe zu erörtern, sondern da am Platze, wo die Anfangsgründe der Wissenschaften behandelt werden.

Nun aber haben diejenigen, welche annehmen, daß das Verhältnis zuerst zwischen Zahlen sei, ebendeswegen für die Konsonanzen und die Zahl derselben keinen Grund angeben können. Wenn nämlich das Verhältnis Ursache der Konsonanz wäre, so wäre überall da, wo ein solches Verhältnis sich zeigte, eine solche Konsonanz. Dieselben scheinen nicht den Ton des Donners mit einem anderen zu ihm in Verhältnis stehenden (Tone) in Rücksicht zu ziehen. Diese Töne bringen nämlich keine

1) Z. B. $\overset{3^3}{27} : 36 = 48 : \overset{4^3}{64}$.

2) Boetius, Inst. mus. I, 16 ff. Ed. Friedlein, Seite 201 ff.

Adhuc autem cum sint 5 species proportionis vel inaequalitatis scilicet multiplex, superparticularis, superpartiens[1]), tres scilicet simplices et duae compositae, quaerendum est ab eis, quare non sunt tot consonantiae? Et adhuc eis est quaerendum, cur in multiplici et una tantum consonantia scilicet diapason, in superparticulari duae, scilicet diapente et diatessaron, et in superpartiente nulla? Et mirandum, quare Boetius, qui sententiam Aristotelis senserat, in talibus se fundavit? Sed forte aliud per proportionem sensit, volens per eam causas occultas et non nominatas circumloqui.

Adhuc autem quaerendum est, cur alia animalia ab homine consonantias non cognoscunt? Licet enim quaedam in sonis delectentur inclinatione naturali sicut aves in suo cantu et equi in sono tubae vel tympani et canes[2]) in sono cornuum et fistularum, solus tamen homo consonantias tres apprehendit et cognoscit et in eis delectatur[3]). Adhuc autem si consonantia sit naturalis, in fine cognosci habet; naturale enim potius ex fine demonstratur[4]), ut ait

1) superparticiens.
2) carnes. 3) delectantur.
4) demonstrat.

Harmonie hervor, sondern richten vielmehr das Gehörorgan zu Grunde.

Ferner muß, da es fünf Arten des Verhältnisses oder der Ungleichheit giebt, nämlich drei einfache: das Multiplex-, Superparticular- und Superpartiens-Verhältnis und zwei zusammengesetzte[1]), von jenen erforscht werden, warum es nicht ebenso viele Konsonanzen giebt? Auch müssen weiter jene zu ergründen suchen, warum es im Multiplex-Verhältnis nur eine Konsonanz, nämlich die Oktave, im superpartikularen dagegen zwei, nämlich Quinte und Quarte, und im superpartienten gar keine giebt? Man muß sich doch wundern, warum Boetius, der doch den Gedanken des Aristoteles erfaßte, sich auf solche stützt? Vielleicht verstand er aber unter Proportion etwas Anderes und wollte durch sie die verborgenen und namenlosen Ursachen umschreiben.

Ferner muß man nachsehen, warum die anderen Wesen als der Mensch die Konsonanzen nicht erkennen? Wenn auch einzelne davon an der Tonkunst instinktiv Wohlgefallen finden, wie die Vögel an ihrem Gesange, die Pferde an dem Klange der Tuba oder der Pauke und die Hunde an dem Getön der Hörner und der Pfeifen, so faßt doch allein der Mensch die drei Konsonanzen auf, erkennt sie und ergötzt sich an ihnen. Weiter aber, wenn die Konsonanz natürlich ist, so muß sie aus ihrem Zwecke er-

1) Nämlich die proportio multiplex superparticularis und multiplex superpartiens. Bei der proportio superparticularis ist die Differenz der beiden Glieder 1, bei der proportio superpartiens größer als 1, aber kleiner als die kleinere der beiden Zahlen. In der proportio multiplex enthält die größere Zahl die kleinere mehrfach. Übertrifft die größere Zahl das Vielfache der kleinen um 1, so liegt die proportio multiplex superparticularis vor, übertrifft sie dieselbe um mehr als 1, so handelt es sich um eine proportio multiplex superpartiens, und zwar ist dieselbe sowohl im einfachen, wie im multiplex-Verhältnis superbipartiens, wenn der Überschuß 2 beträgt, supertripartiens, wenn 3 u. s. w.

Aristoteles secundo physicorum. Finis enim primo movet efficientem et ultimo complet opus. Si vero musica, eius cognitio sufficiens est per formam. Propter hoc itaque et propter talia plura difficile videtur assignare aliquid[1]) de numero consonantiarum.

Temptemus tamen aliud probabile de hoc dicere. Cuius difficultas est in duobus, in hoc scilicet, quia 3 sunt tantummodo in sonis perfectiones, et in hoc, quod solum ab homine cognoscuntur. Dicamus igitur, quod omnium sublimis creator a principio in sonis (?) trinam harmoniae inseruit[2]) perfectionem[3]), ut in eis suam bonitatem ostenderet et per illos nomen suum laudaretur, ut dictum: Laudate dominum in sono tubae etc. et ut nullus possit se excusare a laude divina, sed omnis lingua in sonis nomen gloriae fateatur. Et forte sicut est in trinitate gloriosa, ita quodammodo in hac experientia docet. Est enim una prima harmonia quasi mater, quae diapason ab antiquis dicta est, et alia quasi filia in ista contenta diapente dicta et tertia ab eis procedens, quae diatessaron appellatur. Et istae tres simul ordinatae consonantiam perfectissimam reddunt.

1) propter quid. 2) inseruntur.
3) perfectam.

kannt werden, denn das Natürliche wird, wie Aristoteles im zweiten Buche der Physik sagt, am besten aus dem Zwecke dargethan. Der Zweck treibt nämlich zuerst den Schaffenden und vollendet schließlich das Werk. Wenn es sich aber um die Musik handelt, so ist deren Kenntnis durch die Form genügend. Aus diesen wie aus mehreren anderen Gründen scheint es daher schwer, hinsichtlich der Zahl der Konsonanzen etwas zu bestimmen.

Dennoch wollen wir versuchen, etwas anderes Wahrscheinliches darüber zu sagen. Die Schwierigkeit davon liegt in zwei Gründen, darin nämlich, daß es bei den Klängen nur drei Vollkommenheiten giebt und daß sie allein vom Menschen erkannt werden. Laßt uns also sagen, daß der erhabene Schöpfer aller Dinge von Anfang an eine dreifache Vollkommenheit der Harmonie in die Tonkunst eingefügt hat, damit er in ihr seine Güte zeigte und durch sie sein Name gelobt würde, wie geschrieben steht: Lobet den Herrn mit Posaunenton u. s. w. und auf daß niemand sich dem göttlichen Lobe entziehen könne, sondern jede Zunge in der Tonkunst den Namen des Ruhmes bekenne. Und wie sie (einerseits) auf der göttlichen Dreieinigkeit beruht, so lehrt vielleicht (andererseits) die Erfahrung in gewisser Weise in ihr. Es ist nämlich eine erste vollkommene Konsonanz gleichsam die Mutter, nämlich die von den Alten diapason (Oktave) genannte, eine andere in ihr enthaltene, die diapente (Quinte) heißt, gleichsam die Tochter und eine dritte, welche diatessaron (Quarte) genannt wird, ihr Sprößling. Und jene drei ergeben zu gleicher Zeit an einander gereiht die vollkommenste Konsonanz.

Et forte hoc senserunt[1]) quidam pythagorici naturali inclinatione ducti, non ausi tamen sub talibus verbis exprimere, sed in numeris sub metaphora[2]) loquebantur. Dicamus etiam, quod anima humana immediate a principio creata speciem vel imaginem retinet creatoris[3]). Quae imago a Johanne Damasceno imago trinitatis dicitur, mediante qua naturalis cognitio est ei inventa. Et forte ista naturali cognitione in sonis trinam perfectionem apprehendit, quae animae brutorum propter suam imperfectionem non debetur. Quot igitur sint consonantiae et propter quid, sic sit dictum. Quae autem sit unaquaeque nunc dicatur.

Dies haben vielleicht auch gewisse Pythagoräer instinktiv empfunden, aber nicht gewagt, es mit solchen Worten auszudrücken, sondern sprachen in übertragenem Sinne in Zahlen. Laßt uns auch sagen, daß die unmittelbar von Anfang her geschaffene menschliche Seele das Gesicht oder das Ebenbild des Schöpfers bewahrt. Dieses Ebenbild wird von Johannes Damascenus Abbild der Dreieinigkeit genannt, mit dessen Hilfe für ihn die Erkenntnis der Natur gefunden ist. Vielleicht versteht nun jene (menschliche Seele) infolge ihrer natürlichen Erkenntnis in der Tonkunst die dreifache Vollkommenheit, welche der Seele der vernunftlosen Wesen infolge ihrer Unvollkommenheit nicht zukommt. Hiermit haben wir dargelegt, wieviel Konsonanzen es giebt und weswegen. Welches aber eine jede von ihnen sei, wollen wir jetzt besprechen.

Describunt autem sic *diapason* in sonis duplam proportionem videntes esse, ut, si chorda alii comparata in dupla proportione extenditur, diapason consonantia resonabit. *Diapente* autem sesquialteram proportionem, sed *diatessaron* in sesquitertia proportione dicuntur esse. Istarum autem consonantiarum proprietates posterius apparebunt. De principiis autem musicae, in quantum sunt consonantiae, nunc dictum sit. De ipsis autem, ut concordantiae sunt, nunc dicatur.

Diejenigen aber, welche in der klingenden *Oktave* das doppelte Verhältnis (2 : 1) sehen, beschreiben sie so: daß, wenn eine Saite mit einer anderen verglichen doppelt so lang ist, die Konsonanz der Oktave erklingen wird. Die *Quinte* aber, stehe im Verhältnis von 3 : 2 und die *Quarte* von 4 : 3. Die Eigentümlichkeiten jener Konsonanzen werden später klar werden. Somit haben wir die Grundlagen der Musik, soweit sie Konsonanzen sind, besprochen. Über diejenigen aber, die Konkordanzen sind, soll jetzt gehandelt werden.

Quibusdam vero videtur concordantias infinitas esse, sed ad hoc nullam probabilitatem adducunt. Alii finitas esse dicunt et sub numero determinato. Plures tamen quam

Nach der Ansicht gewisser Leute giebt es unbeschränkt viel Konkordanzen; aber sie machen dies nicht wahrscheinlich. Andere sagen, dieselben seien begrenzt und der Zahl nach bestimmt. Mehrere . . . . neh-

1) senserunt. 2) methapora.
3) creatori.

[illegible] puta 13, qui volunt dictum suum per experientiam declarare, sicut magister J. de Garlandia.

Alii autem omnes ad 7 reducunt. Qui modo subtiliori investigant. Melius enim est pauca principia supponere, cum pluralitas principiis contradicit.

Isti autem ex dictis poetarum originem sui dicti capiunt et cum hoc rationes probabiles adducunt dicentes esse 7 dona spiritus et in celo 7 planetas et [in] septimana 7 dies, quibus multotiens resumptis totus annus mensuratur. Et igitur in sonis esse concordantias 7 dicunt. Istorum autem opinioni assentimus. Dicendo, quod hoc, ut ait Plato et Aristoteles, est quasi mundus, ab eis dicitur: unde et eius leges et opiniones[2]) debent legem divinam, ut possibile est, penitus imitari. Ad diversitatem autem generationum et corruptionum totius universi 7 stellae cum earum virtutibus suffecerunt. Et ideo rationabile fuit ponere in arte humana 7 principia, quae diversitatum[3]) sonorum cum harmonia causae essent, quae quidem causae concordantiae appellantur. Antequam autem aliorum experientia dissolvatur, oportet videre, quid unaquaeque istarum sit et qualiter sic dicatur. Dicimus autem eas: unisonum, tonum, semitonum, ditonum, semitritonum[4]) vel

men 13 an und wollen ihre Behauptung durch die Erfahrung erklären, wie Meister J. de Garlandia[1]).

Wieder andere führen alle (Konkordanzen) auf 7 zurück. Diese gehen scharfsinniger vor. Denn es es ist besser, geringe Anfänge vorauszusetzen, da Mehrheit den Grundlagen widerspricht.

Sie leiten den Ursprung ihrer Behauptung von den Aussprüchen der Dichter ab und führen hierbei wahrscheinliche Gründe an, indem sie sagen, es gäbe 7 Geistesgaben[2]), am Sternenhimmel 7 Planeten und 7 Tage in der Woche, mit deren Hilfe durch oftmalige Wiederholung das ganze Jahr gemessen werde. Und daher giebt es auch nach ihrer Meinung 7 Konkordanzen. Der Ansicht dieser Leute stimmen wir aber zu. Wenn man nun behauptet, daß, wie Plato und Aristoteles sagen, die Tonkunst gleichsam die Welt ist, so müssen, sagen sie, ihre Gesetze und Anschauungen, soweit es möglich ist, das göttliche Gesetz ganz und gar nachahmen. Für die (Entstehung der) Verschiedenheit der Schöpfungen und Zerstörungen des ganzen Weltalls genügten 7 Sterne mit ihren Kräften. Daher war es vernünftig, auch für die menschliche Kunst 7 Elemente anzunehmen, welche Ursache der Verschiedenheiten der melodischen Klänge wären. Diese Ursachen werden nun Konkordanzen genannt. Bevor aber der Erfahrungssatz der anderen widerlegt wird, müssen wir zusehen, wie eine jede von den Konkordanzen heißt und warum sie so genannt wird. Wir

1) Es fehlen offenbar einige Worte des Originals.

2) oppiniones. 3) diversitarum.

4) semiditonum. Die Konjektur *semitritonum* ist bedingt durch das folgende *vel*. Dieses *vel* als fehlerhaft anzunehmen verbietet sich, da dann statt der beabsichtigten 7 Konkordanzen sich 8 ergeben würden.

1) Vgl. Coussemaker, Script. I, 104b ff. Zu beachten ist, daß Johannes de Garlandia die Ausdrücke consonantia und concordantia in umgekehrter Bedeutung gebraucht.

2) Vgl. 1. Corinth. 12 V. 1—11.

diatessaron, diapente et diapason, et autem unisonus, cum unus sonus alii continuus aequalis est ei in acuitate vel gravitate, ut in numeris duo sunt aequalia duobus et 3. 3.

Tonus autem multiplex dicitur velut nix in montibus. Uno enim modo dicitur de elevatione, depressione et fine cantus, ut ecclesiastici accipiunt. Alio modo dicitur de concordantia, quae consistit in aliqua proportione. Et isto[1]) modo *tonus* est, cum unus sonus alii continuatus eum in acuitate vel gravitate excedit vel exceditur ab eo in sesquioctava proportione, sicut 9 se habet ad 8 vel e contrario.

Semitonus autem vel *diesis* dicitur, non quia medietatem toni contineat, sed quia ab eius perfectione deficit. Est enim quasi tonus remissus vel imperfectus, qui alii comparatur, si forte ei proportionatur sicut 256 ad 243. Eius autem proprietas est cum tono omnem cantum et omnem concordantiam aliam mensurare et melodiam in cantu facere.

Ditonus autem est concordantia continens 2 tonos, quae sono praecedenti comparata sic proportionari videtur sicut 81 ad 64. Haec autem ab aliquibus consona dicitur et in

1) Nicht unmöglich ist, daß hier eine Verschreibung für tertio vorliegt.

nennen sie aber: Einklang, Ganzton, Halbton, große Terz, verminderter Tritonus oder Quarte, Quinte und Oktave; und zwar Einklang, weil ein Ton, der die Fortsetzung des anderen bildet, ihm an Höhe oder Tiefe gleich ist, wie bei den Zahlen 2 = 2 und 3 = 3 ist.

Die Bezeichnung *tonus* aber ist so vielfach, wie der Schnee auf den Bergen. Einerseits wird sie angewendet mit Bezug auf das Aufsteigen, das Absteigen und den Schluß eines Gesanges, wie es die Geistlichen gebrauchen[1]). Andererseits wird vom *tonus* als von einer Konkordanz gesprochen, welche in einem bestimmten Verhältnis steht. In diesem Falle sagen wir *tonus* (Ganzton), wenn sich ein Ton unmittelbar an einen anderen anschließt und ihn an Höhe oder Tiefe um das Sesquioktav-Verhältnis 9 : 8 oder umgekehrt übertrifft oder ebenso von ihm übertroffen wird.

Halbton oder *diesis* sagt man aber, nicht weil dieses Intervall die Hälfte eines Ganztons faßt, sondern weil an dessen Vollkommenheit etwas fehlt. Es ist dies gleichsam ein verminderter oder unvollkommener Ton, der, mit einem anderen verglichen, zu ihm etwa im Verhältnisse von 256 : 243 steht. Er hat aber die Eigenschaft, jeden Gesang und jede andere Konkordanz zusammen mit dem Ganztone zu messen und im Gesange die Melodie zu Wege zu bringen.

Die *große Terz* aber ist eine Konkordanz, welche 2 Ganztöne umfaßt und mit dem vorhergehenden Tone verglichen sich wie 81 : 64 zu verhalten scheint. Diese wird von einigen wohlklingend genannt und

1) Gemeint ist tonus = Tonart, welche je nach dem Auf- oder Absteigen der Melodie als authentisch oder plagalisch und je nach der finalis als protus, deuterus, tritus oder tetrardus erkannt wird.

numero consonantiarum reponitur puta a magistro J. de Garlandia. Quia tamen imperfecta est, eam dimisimus et quia eius mixtio auribus dure sonat.

Semitritonus[1]) autem vel *diatessaron* est concordantia 2 tonos cum uno semitonio continens, quae praecedenti sono comparata eum in sesquitertia proportione excellit. In qua proportione se habent 4 ad 3 vel 12 ad 9.

Diapente autem est concordantia 3 tonos cum uno semitonio continens, quae praecedenti sono comparata eum superat in sesquialtera proportione, sicut 3. 2 superant vel 6. 4.

Diapason autem est concordantia continens 5 tonos et duo semitonia, quae ex coniunctione diatessaron cum diapente resultat. Quae sono immediate praecedenti comparata eum in dupla proportione excellit sicut 4. 2 vel 6. 3. Ista autem concordantia omnes praecedentes in se includit et [nomen] ob hoc habere videtur.

Manifestato igitur, quid unaquaeque harum sit, apparet non esse necessarium plures quam 7 ponere. Et ideo ad experientiam aliorum solutio est. Qui enim scit, quid tonus, quid ditonus, potest de levi per additionem toni tritonum efficere; et qui cognoscit, quid diapente, potest ex additione toni tonum cum diapente efficere. Quae concordantiae compositae et non simplices debent dici. Nos autem solum hic intendimus de his, ut sunt simplices et principia

unter die Zahl der Konsonanzen versetzt, wie zum Beispiel von Meister J. de Garlandia. Da sie jedoch unvollkommen ist und die Vermischung ihrer Töne auch für das Ohr hart klingt, haben wir sie weggelassen.

Der *verminderte tritonus* oder die *Quarte* ist eine Konkordanz, die 2 Ganztöne und einen Halbton umfaßt und, mit dem vorhergehenden Tone verglichen, diesen um das Sesquiterz-Verhältnis überragt, d. h. sich zu ihm wie 4 : 3 oder 12 : 9 verhält.

Die *Quinte* aber ist eine Konkordanz, welche 3 Ganztöne und 1 Halbton enthält und, mit dem vorhergehenden Tone verglichen, ihn um das Sesquialter-Verhältnis überragt, so wie 3 . 2 und 6 . 4 überragen.

Die *Oktave* (diapason) ist eine Konkordanz, welche 5 Ganztöne und 2 Halbtöne umfaßt und aus der Verbindung von Quarte und Quinte hervorgeht. Sie überragt im Vergleich zu dem unmittelbar vorhergehenden Tone ihn um das Dupel-Verhältnis, sowie 4 . 2 oder 6 . 3 überragen. Diese Konkordanz schließt aber alle vorgehenden in sich ein und scheint daher seinen Namen (diapason) zu haben.

Nachdem wir nun offenbart haben, welches eine jede von ihnen sei, scheint es nicht notwendig zu sein, mehr als 7 zu setzen. Und daher beruht die Erklärung der anderen (Theoretiker) auf Erfahrung. Wer nämlich weiß, was ein Ganzton ist und was eine große Terz, kann leicht durch die Hinzufügung des Ganztons den Tritonus hervorbringen; und wer erkannt hat, was man unter Quinte versteht, kann durch Hinzufügung eines Ganztones die große Sexte hervorbringen. Diese Konkordanzen müssen zusammengesetzte und nicht einfache genannt werden. Wir aber

1) semiditonus.

aliorum. De principiis itaque musicalibus, quae consonantiae et concordantiae dicuntur, quibus omnis sonus et tota musica efficitur, ad praesens dicta sufficiant.

Quid igitur sit musica et quae eius partes sequens est pertractare.

Describunt musicam quidam ad formam et materiam considerantes, dicentes eam esse de numero relato ad sonos.

Alii autem ad eius operationem considerantes dicunt eam artem ad cantandum deputatam. Nos autem utroque modo notificare intendimus eandem, sicut notificatur instrumentum et quaelibet ars notificari debet.

Sicut enim calidum naturale est primum instrumentum, mediante quo anima exercet suas operationes, sic ars est instrumentum principale sive regula, mediante qua intellectus practicus[1]) suas operationes explicat et exponit. Dicamus igitur, quod musica est ars vel scientia de sono numerato harmonice sumpto ad cantandum facilius deputata. Dico autem scientiam[2]), in quantum principiorum tradit cognitionem, artem vero, in quantum intellectum practicum regulat operando. De sono vero harmonico, quia est materia propria, circa quam operatur, per numerum etiam eius forma designatur. Sed per cantare tangitur operatio, ad quam est proprie deputata. Quid igitur est musica, sic sit dictum.

1) practaticus. 2) scientia.

richten hier unsere Aufmerksamkeit nur auf die, welche einfach sind und die Grundlagen der anderen bilden. Somit möge das, was wir über die musikalischen Grundlagen, die da Konsonanzen und Konkordanzen genannt werden und durch die jeder Ton und jede Musik hervorgebracht wird, gesagt haben, für jetzt genügen.

Im Folgenden ist zu behandeln, was die Musik ist und welches ihre Teile sind.

Einige, welche auf Form und Stoff ihr Augenmerk richten, beschreiben die Musik, indem sie sagen, sie entspringe aus der auf Töne bezogenen Zahl.

Andere aber behaupten in Hinblick auf ihre Verwendung, sie sei eine Kunst, die zum Singen bestimmt wäre. Wir aber wollen dieselbe in beider Sinne kennen lernen, so wie man von einem Instrument Kenntnis nimmt und von jeder Kunst Kenntnis nehmen soll.

Wie nämlich die natürliche Wärme das erste Mittel ist, womit die Seele ihre Thätigkeit äußert, so ist die Kunst das hauptsächlichste Mittel oder die Regel, womit der praktische Verstand seine Thätigkeit entfaltet und darlegt. Sagen wir also, die Musik sei eine Kunst oder Wissenschaft, die von dem gezählten und in harmonischem Sinne gefaßten Tone aus zum leichteren Singen bestimmt ist. Ich nenne sie aber eine Wissenschaft, insofern sie die Kenntnis von den Grundlagen überliefert, und Kunst, insofern sie den praktischen Verstand bei der Bethätigung regelt. Was nun den harmonischen Ton anbetrifft, so wird, da er der eigentliche Stoff ist, um den sich die Bethätigung dreht, seine Form auch durch die Zahl bezeichnet. Aber durch »Singen« wird das Arbeitsfeld berührt, für welches sie eigentlich bestimmt ist. Was also unter Musik zu verstehen ist, haben wir hiermit gesagt.

Quidam vero musicam in 3 genera dividunt, puta Boetius, magister J. de Garlandia[1]) in suis tractatibus et eorum sequaces. Unum autem genus dicunt de musica mundana[2]), aliud vero de humana, sed tertium de instrumentali. Per mundanam musicam signant harmoniam ex motu corporum coelestium causatam, per humanam vero temperamentum complexionis in corpore humano existens propter optimam mixtionem elementorum in eo.

Gewisse Leute teilen nun die Musik in drei Geschlechter, wie Boetius[1]) und Meister J. de Garlandia[2]) in ihren Abhandlungen und deren Nachfolger. Ein Geschlecht handelt, wie sie sagen, von der Sphärenmusik, das andere von der Menschenmusik und das dritte von der Instrumentenmusik. Mit Sphärenmusik bezeichnen sie diejenige Harmonie, welche in der Bewegung der Himmelskörper ihre Ursache hat, mit Menschenmusik aber das richtige Verhältnis der Teile im menschlichen Körper, das wegen der sehr guten Mischung der Elemente in ihm besteht.

Sed per instrumentalem signant illam, quae est de sonis instrumentorum sive naturalium sive artificialium[3]).

Mit Instrumentenmusik bezeichnen sie alsdann jene, welche aus Tönen sei es natürlicher, sei es künstlicher Instrumente besteht.

Qui vero sic dividunt, aut dictum suum fingunt aut volunt Pythagoricis vel aliis magis quam veritati obedire, aut sunt naturam et logicam ignorantes. Prius enim dicunt universaliter musicam esse de sono numerato. Corpora vero coelestia in movendo sonum non faciunt, quamvis antiqui crediderunt, nec findunt orbes secundum Aristotelem, cuius imaginatio et possibilitas debet tradi in libro de theoria planetarum. Nec etiam in complexione humana sonus proprie reperitur. Quis enim audivit complexionem sonare? Genus autem tertium, quod de instrumentali musica dicitur, in 3 distribuunt, puta in diatonicum, chromaticum et enar-

Die Leute, die aber in dieser Weise einteilen, erdichten entweder ihre Behauptung oder wollen den Pythagoräern oder anderen mehr gehorchen als der Wahrheit, oder kennen weder Natur noch Logik. Denn vorher sagen sie, die Musik beruhe überhaupt auf dem gezählten Tone. Die Himmelskörper bringen aber bei ihrer Bewegung keinen Ton hervor, obgleich es die Alten geglaubt haben, noch spalten sie Kreise ab nach der Lehre des Aristoteles[3]), dessen Vorstellung und ihre Möglichlichkeit in einem Buche über die Erkenntnis der Planeten behandelt werden muß. Auch im Organismus des Menschen findet sich eigentlich kein Ton. Wer hätte wohl den Organismus tönen hören? Das dritte Geschlecht aber, das die Instrumenten-

1) Guerlandia.
2) mondana.
3) artificalium.

1) Boetius, Inst. mus. I, 2, ed. Friedlein, Seite 187.
2) In den auf uns gekommenen Schriften dieses Theoretikers ist die obige Dreiteilung der Musik nicht enthalten.
3) Nach aristotelischer Lehre können die Sterne nicht tönen, weil sie keine Eigenbewegung haben. Sie sind den Sphären in Kugelgestalt eingefügt und ruhen, während die Sphären sich bewegen.

monicum, secundum quae tria concordantias monochordi procedere[1]) dicunt. Diatonicum autem appellant, quod procedit per tonum et tonum et semitonum, secundum quod fiunt ut plurimum *cantilenae*, chromaticum, quod procedit per diesin, [et diesin] et semitonia 3 composita[2]) et dicunt planetas uti coeli cantu. Enarmonicum autem dicunt, quod per diesin et diesin atque ditonum[3]) procedit. Quod dulcissimum dicunt, eo quod angeli eo utuntur.

Istam[4]) autem divisionem non intelligimus, eo quod solum de instrumentali prosequuntur membra alia dimittentes. Nec etiam pertinet ad musicum[5]) de cantu angelorum tractare nisi forte, cum hic fuerit theologus aut propheta. Non enim potest aliquis de celi cantu experientiam habere nisi inspiratione divina. Et cum dicunt planetas cantare, videntur ignorare, quid sit sonus, sicut in divisione propria dicebatur.

Alii autem musicam dividunt in planam sive immensurabilem et mensurabilem, [immensurabilem] intelligentes ecclesiasticam, quae secundum Gregorium pluribus tonis determinatur. Per mensurabilem intelligunt

1) praecedere.
2) incomposita.
3) tonum.
4) ista.
5) musicam. Fleischer coniec. musicum.

musik behandelt, teilen sie wieder in drei Geschlechter, nämlich in das diatonische, chromatische und enharmonische, nach welchen dreien, wie sie sagen, die Melodien[1]) des Monochords verlaufen. Diatonisch heißt nun dasjenige, welches mit Ganzton, Ganzton, Halbton fortschreitet und nach welchem sich meistens die Komposition von *Kantilenen* richtet, chromatisch dasjenige, welches mit Halbton, Halbton, kleine Terz verläuft[2]). Letzteres gebrauchen, wie sie sagen, die Planeten als Gesang des Himmels. Enharmonisch aber nennen sie dasjenige, welches mit Viertelton, Viertelton und großer Terz fortschreitet[3]). Dieses, sagen sie, sei höchst süß, weil sich die Engel desselben bedienen.

Jene Einteilung begreifen wir aber nicht, denn nur die Instrumentenmusik verfolgen sie weiter, die anderen Glieder lassen sie fallen. Auch kommt es dem Musiker nicht zu, über den Gesang der Engel zu handeln, es sei denn, er wäre Gottesgelehrter oder Prophet. Denn es kann niemand hinsichtlich des Gesanges des Himmels Erfahrung (Kenntnis) haben, wenn nicht durch göttliche Eingebung. Und wenn sie sagen, die Planeten brächten einen Gesang hervor, so scheinen sie nicht zu wissen, was ein musikalischer Ton ist, wie er in der Einteilung selber definiert wurde.

Andere aber teilen die Musik in musica plana oder nicht mensurierte Musik und in Mensuralmusik. Als nicht mensuriert sehen sie die geistliche Musik an, welche nach der Lehre des Gregor durch mehrere

1) Es findet sich mehrfach in vorliegendem Traktate *concordantia* (Melodieschritt) als pars pro toto für die ganze Melodie gebraucht.

2) Boetius, Inst. Mus. I, 21. ed. Friedl. 213,10.

3) Eb. ed. Friedlein 213,16.

illam, quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductibus et motetis. Sed si per immensurabilem intelligant musicam nullo modo mensuratam immo totaliter ad libitum dictam, deficiunt, eo quod quaelibet operatio musicae et cuiuslibet artis debet illius artis regulis mensurari. Si autem per immensurabilem non ita praecise mensuratam intelligant, potest, ut videtur, nulla divisio remanere. Quomodo igitur quidam dividunt, sic sit dictum.

Tonarten bestimmt wird. Unter Mensuralmusik verstehen sie jene, welche aus verschiedenen zugleich gemessenen und erklingenden Tönen hervorgeht, wie bei den *Kondukten* und *Moteten*. Wenn sie aber unter unmeßbarer Musik eine solche verstehen, die, wenn auch ganz nach Belieben, so doch auf irgend eine Weise gemessen vorgetragen wird, so fehlen sie, weil jedes Erzeugnis der Musik und jeder anderen Kunst mit den Regeln seiner Kunst gemessen werden muß. Wenn sie aber eine nicht so genau gemessene Musik als unmeßbar bezeichnen, so kann, wie es mir scheint, keine Einteilung bestehen bleiben. Hiermit haben wir dargelegt, wie gewisse Leute (die Musik) einteilen.

Nobis vero non est facile musicam dividere recte, eo quod in recta divisione membra dividentia debent totam naturam totius divisi evacuare.

Wir halten es nicht für leicht, die Musik in richtiger Weise einzuteilen, weil bei einer richtigen Teilung die Teilglieder die ganze Natur des geteilten Ganzen erschöpfen müssen.

Partes autem musicae plures sunt et diversae secundum diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis. Si tamen eam diviserimus, secundum quod homines Parisiis ea utuntur et *prout ad usum vel convictum civium est necessaria*, et eius membra, ut oportet, pertractemus. Videbitur sufficienter nostra intentio[1]) terminari, eo quod diebus nostris principia cuiuslibet artis diligenter Parisiis inquiruntur et usus earum et fere omnium mechanicarum inveniuntur. Dicamus igitur, quod musica, qua utuntur homines Parisiis, potest, ut videtur, ad 3 membra generalia reduci. *Unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili*,

An Teilen der Musik giebt es aber mehrere und je nach den in den verschiedenen Staaten und Landschaften abweichenden Gebräuchen, Mundarten und Sprachen verschiedenartige. Wenn wir dieselben nun nach dem Brauche der Pariser und so, wie es das Bedürfnis oder der gesellige Umgang der Bürger erfordert, geteilt haben, wollen wir auch nach Gebühr ihre Teile behandeln. Man wird sehen, daß unser Plan in genügender Weise durchgeführt wird; denn gerade in unseren Tagen erforscht man in Paris fleißig die Grundlagen einer jeden freien Kunst und trifft die Praxis dieser und fast aller mechanischen Künste an. Sagen wir also, daß die Musik, wie sie die Leute in Paris gebrauchen, augenscheinlich auf 3 Hauptglieder zurückführt werden kann. Ein Glied handelt von der einfachen oder bürgerlichen Musik, die wir auch Volksmusik nennen, ein

1) Von späterer Hand hinzugefügt.

quam vulgarem[1]) *musicam appellamus*, aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam. Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur[2]). Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum[3]) creatorem deputatum est.

Antequam autem de quolibet membro pertractemus sigillatim, oportet nos illud, quod est commune cuilibet, pertractare. Haec autem est modus describendi. Sicut enim grammatico fuit ars scribendi necessaria et inventio litterarum, ut dictiones inventas et ad signandum impositas mediante scriptura reservaret, sic musico est ars scribendi necessaria, ut diversos cantus ex diversis concordantiis compositos ea mediante reservet. Et ideo quidam attendentes, quod cantus penes acuitatem et gravitatem differebat[4]), chordam unam vel lineam depingebant, respectu cuius gravitatem et acuitatem signabant. Secundum enim quod cantus magis acuebatur[5]), secundum hoc notulas [redacted][6]) ponebant, et secundum quod magis gravabatur, magis signa vel notulas supponebant. Isti autem per modum istum describendi inter diversas concordantias non potuerunt ponere differentiam. Et ideo alii considerantes ad numerum 15 chordarum citharae, in quibus omnes consonantiae et omnes concordantiae tam simplices quam compositae secundum eos inveniebantur, sic cantum

1) vulgalem. 2) ordinatur.
3) laudandem. 4) differabat.
5) acuobatur. 6) [redacted]

anderes über die zusammengesetzte oder regelmäßige oder kanonische Musik, welche auch Mensuralmusik heißt. Die dritte Gattung aber ist jene, welche aus den beiden vorhergenannten hervorgeht und bei welcher diese beiden gleichsam zu etwas Besserem aneinander gereiht werden. Diese Gattung wird geistlich genannt und ist zum Lobe des Schöpfers bestimmt.

Bevor wir über jedes dieser Glieder einzeln handeln, müssen wir das, was allen gemeinsam ist, erörtern. Das aber ist die Notation. Wie nämlich der Grammatiker die Schreibkunst und die Erfindung der Buchstaben nötig hatte, um die Sätze, die er gefunden und zum Aufschreiben bestimmt hatte, mit Hilfe der Schrift aufzubewahren, so braucht der Musiker die Schreibkunst, um die verschiedenen aus verschiedenartigen Konkordanzen zusammengesetzten Gesänge mit ihrer Hilfe aufzuheben. Daher haben auch gewisse Leute, welche beobachteten, daß der Gesang sich nach Höhe und Tiefe unterschied, eine Saite oder Linie hingemalt und in Beziehung auf diese die Tiefe und Höhe aufgezeichnet. Je nachdem nämlich ein Gesang mehr nach der Höhe hin gesungen wurde, setzten sie demgemäß die Noten mehr hoch an, und je nachdem er mehr nach der Tiefe hin gesungen wurde, setzten sie die Zeichen und Noten mehr tief an. Sie haben aber durch diese Art des Notierens unter den verschiedenen Konkordanzen einen Unterschied nicht feststellen können. Deshalb haben andere, indem sie auf die Zahl von 15 Saiten der Kithara ihr Augenmerk richteten, welche die Ausführung aller sowohl einfachen als auch zusammengesetzten Konsonanzen und Konkordanzen ihrer Lehre nach ermöglichen, auch den Gesang durch 15 Buchstaben darstellen wollen.

per 15 litteras depingere voluerunt. Sed adhuc intuenti apparet, quod per istum modum omnes variationes depingere non potuerunt[1]) nec eis signa distinctiva tribuerunt. Et id alii subtiliori[2]) modo considerantes 19 dictiones ex 7 litteris et 6 vocibus compositas invenerunt, quas gamma-ut, a-re, b-mi vocaverunt. In istis enim 19 dictionibus duplicem diapason cum tono et diapente invenerunt, quae omnes concordantias et consonantias tam simplices quam compositas comprehendebat[3]), quibus etiam organum auditus contentum esse videtur. Istas autem dictiones in superficie monochordi extenderunt et ibi suas concordantias acuendo et gravando chordam per elongationem et abbreviationem probaverunt. Dictiones autem praedictas ex 7 litteris scilicet *a b c d e f g* componebant ad numerum concordantiarum attendentes et ex 6 vocibus scilicet *ut re mi fa sol la* forte rationem a Pythagora vel ab arithmeticis trahentes. Est enim numerus senarius primus in genere perfectorum. Isti[4]) autem non potuerunt 19 dictiones ex 7 litteris et 6 vocibus efficere, nisi easdem litteras et voces multotiens repeterent. Et ideo ab *a* inceperunt usque ad [*g*][5]) continuantes et iterum easdem litteras repetentes usque ad 19. Unam autem litteram primo cum una syllaba addiderunt scilicet *Γ ut*, ut primae [*G*] scilicet in subdupla proportione resonaret.

1) poterunt. 2) sustiliori.
3) comprehendebant.
4) istis.

Wer aber genau hinsieht, erkennt, daß sie damit nicht alle Verschiedenheiten darstellen konnten, noch ihnen unterschiedliche Zeichen zuerteilten. Und dies haben andere scharfsinnig erkannt und erfanden 19 aus 7 Buchstaben und 6 Silben zusammengesetzte Namen, die sie gamma-ut, a-re, b-mi u. s. w. nannten. In jenen 19 Benennungen fanden sie nun den Umfang einer Doppeloktave mit großer Sexte[1]), welcher alle sowohl einfache als auch zusammengesetzte Konsonanzen und Konkordanzen umfaßt, mit denen sich auch das Gehörsorgan zu begnügen scheint. Jene Namen breiteten sie nun auf der Oberfläche des Monochords aus und prüften dort ihre Konkordanzen, indem sie durch Verlängerung und Verkürzung der Saite einen tieferen oder höheren Ton hervorbrachten. Die vorher genannten Bezeichnungen setzten sie aber, indem sie an die Zahl der Konkordanzen dachten, aus 7 Buchstaben, nämlich: *a, b, c, d, e, f, g* und vielleicht in Anlehnung an Pythagoras oder die Arithmetiker aus 6 Silben, nämlich: *ut, re, mi, fa, sol, la* zusammen. Die Sechszahl ist nämlich die erste im Geschlechte der vollkommenen. Sie konnten aber die 19 Bezeichnungen aus den 7 Buchstaben und den 6 Silben nur hervorbringen, wenn sie dieselben Buchstaben und Silben oftmals wiederholten. Sie fingen daher von *a* an, gingen bis *g* weiter und wiederholten immer dieselben Buchstaben bis zum 19. Ton. Einen Buchstaben fügten sie aber mit einer Silbe vorn an, nämlich: *Γut*, so daß dies mit dem ersten (*G*) in der tieferen Oktave erklang.

1) Zur Darstellung dieses Umfanges sind 20 Benennungen nötig. J. de Grocheo zählt *Γut* nicht mit.

5) g fehlt im Ms., dafür das Abkürzungszeichen für die Silbe con zweimal gesetzt.

Sex autem voces sunt ad se invicem [tono] differentes *mi fa* exceptis, quae semitonio differunt. Quas ita ordinaverunt in dictionibus, ut his transcursis iterum resumerentur. Et in una dictione oportuit plures voces esse, ut in eodem tono fieret vocum mutatio propter eorum continuationem, puta in una 2, ut in *c fa-ut*, *d sol-re*, in alio vero 3, ut in *Gsol-re-ut*, *a-la-mi-re*. Ubi vero tantum duae voces inveniuntur, et duae mutationes inveniuntur, quia non possunt pluribus modis combinari, ut in *c fa-ut: fa-ut* et *ut-fa*. Ubi vero 3 inveniuntur, 6 mutationes sunt, ut in *G sol-re-ut*: *sol-re* et *re-sol*, *sol-ut* et *ut-sol*, *re-ut* et *ut-re*, quia tot combinationes inter 3 voces possibiles sunt. Sed in *b fa* ♮ *mi*[1]) nullam dixerunt esse mutationem, eo quod *mi* et *fa* in eodem tono concordare non possunt[2]).

Si b[3]) tamen duo signa sive 2 litteras attribuerunt, per unam autem tonum completum, per aliam semitonium signaverunt. Et quia in istis dictionibus eaedem litterae et eaedem voces pluries repetebantur, oportebat eos signa diversitatis inter easdem litteras et easdem voces invenire. Litteras igitur diversa figuratione et diversa nominatione distinxerunt, quasdam dicentes *graves* et secundum unum modum eas figurantes puta illas, quae sunt a primo *a* usque ad secundum, alias vero *acutas* et secun-

1) b fa b mi. 2) possit.
3) Sibi.

Die 6 Silben sind nun untereinander durch einen Ganzton getrennt mit Ausnahme von *mi fa*, welche sich um einen Halbton unterscheiden. Sie sind in den Benennungen so geordnet, daß man sie, wenn man ihre Reihe durchlaufen hat, wieder aufnimmt. Bei einer Tonbezeichnung müssen auch mehrere Silben sein, damit auf demselben Tone eine Mutation, d. h. eine Auswechselung der Silben stattfinde, um [die Bezeichnung der Tonreihe mit Silben] fortsetzen zu können, nämlich auf einem Tone 2 wie in *c fa-ut*, *dsol-re*, auf einem anderen aber 3, wie in *Gsol-re-ut*, *ala-mi-re*. Wo sich nur 2 Silben finden, giebt es auch nur 2 Mutationen, weil sie nicht auf mehr verschiedene Weisen miteinander verbunden werden können, wie in *c fa-ut: fa-ut* und *ut-fa*. Wo sich aber 3 Silben finden, giebt es 6 Mutationen, wie in *Gsol-re-ut: sol-re* und *re-sol*, *sol-ut* und *ut-sol*, *re-ut* und *ut-re*, weil so viele Verbindungen zwischen 3 Silben möglich sind. In *bfa* ♮ *mi*, sagten sie, sei indessen keine Mutation vorhanden, weil *mi* und *fa* sich auf demselben Tone nicht vereinigen können.

Wenn man jedoch dem *b* 2 Zeichen oder Buchstaben beigefügt hat, so bezeichnet das eine den Ganztonschritt, das andere den Halbtonschritt. Weil nun in jenen Benennungen dieselben Buchstaben und Silben mehrmals wiederholt wurden, mußten sie Zeichen der Verschiedenheit unter denselben Buchstaben und Silben erfinden. Sie unterschieden daher die Buchstaben durch verschiedene Schreibung und verschiedene Benennung. Gewisse nannten sie die tiefen (*graves*), und schrieben sie nach einem und demselben Prinzip. Es sind dies jene, welche sich vom ersten *a* bis zum zweiten erstrecken. Andere aber nannten sie die hohen (*acutae*) und notierten sie nach einem

dum alium modum figurantes, puta illas, quae sunt a secundo *a* usque ad tertium. Residuas vero *superacutas* dixerunt figuram diversam omnimode tribuentes. Voces similiter per triplicem differentiam distinxerunt, quam *b quadratum*[1]) *naturam*, *b molle* vocaverunt. *B quadratum*[1]) vero a primo *ut* inceperunt scilicet a *Γ ut*[2]) usque ad secundum continuantes. A secundo vero usque ad tertium *naturam* dixerunt, a tertio usque ad quartum *b molle* vocaverunt et iterum *b quadratum*[1]), *naturam* et *b molle* resumentes usque ad ultimum continuaverunt.

Et adhuc, ut istas in superficie describerent, alium modum diversitatis invenerunt dicentes unum lineam et aliud spatium, incipientes autem *Γ ut*[2]) usque ad *d la sol* procedentes. Sic itaque apparet, quod ponendo signa vel notas in lineis et spatiis omnes concordantias et omnem cantum sufficienter describere voluerunt.

Moderni vero propter descriptionem consonantiarum et *stantipedum* et *ductiarum* aliud addiderunt, quod *falsam musicam* vocaverunt. Qui[3]) illa duo signa scilicet *b* et ♮, quae in *b fa* ♮ *mi* tonum et semitonum designabant, in omnibus aliis faciunt hoc designare, ita quod ubi erat semitonus, per ♮ illud ad tonum ampliant, ut bona concordantia vel consonantia fiat. Et similiter, ubi tonus inveniebatur, illud per *b* ad

1) b quarre. 2) G ut.
3) quia.

anderen Prinzip, nämlich jene, welche vom zweiten bis zum dritten *a* reichen. Die übrigbleibenden hießen sie nun die überhohen (*superacutae*) und gaben ihnen eine von den anderen ganz abweichende Form. Bei den Silben machten sie in ähnlicher Weise drei Unterschiede, die sie *b quadratum*, *natura* und *b molle* nannten. *B quadratum* fingen sie von dem ersten *ut* nämlich *Gamma-ut* an und setzten es bis zum zweiten *ut* fort. *Natura* nannten sie die Tonreihe vom zweiten bis zum dritten *ut*, *b molle* vom dritten bis zum vierten, und damit fuhren sie unter erneuter Anwendung von *b quadratum*, *natura* und *b molle* bis zum Schlusse fort.

Um diese nun deutlich aufzuschreiben, erfanden sie eine andere Art der Unterscheidung und nannten das eine Linie, das andere Zwischenraum. Von *Γut* anfangend gingen sie bis *d la sol* vorwärts[1]). So wollten sie offenbar damit, daß sie Zeichen und Noten auf Linien und Zwischenräume setzten, alle Melodieschritte und jeden Gesang ausreichend niederschreiben.

Die Musiker der neueren Richtung haben nun zum Aufschreiben von Zusammenklängen bei *Stantipeden* und *Duktien* noch etwas hinzugefügt, das sie *falsa musica* nannten. Sie lassen nämlich jene beiden Zeichen *b* und ♮, welche in *b fa* ♮ *mi* einen Ganzton und einen Halbton bezeichneten, auch bei allen anderen (Tönen) dasselbe bedeuten, so daß sie da, wo ein Halbton war, jenes (Intervall) durch ♮ zu einem Ganzton erweitern, um eine gute Konkordanz oder Konsonanz hervorzubringen. In

1) Oben ist der Umfang als Doppeloktave und große Sexte angegeben (Γ-:).

semitonum restringunt[1]). Ex his itaque universaliter apparere potest, qualiter cantus potest scribi et in scriptis postea reservari.

Quidam autem istam artem depingunt in superficie et alii in 19 iuncturis manuum 19 dictiones cum suis litteris et syllabis figurant, ut facilius novi auditores et pueri comprehendant.

His itaque pertractatis ad propositum redeamus, quod erat, notificare et pertractare sigillatim unumquodque membrum in divisione musicae prius datum.

Notificatio vero omnium istorum ex tribus est: primo enim ex cognitione universali, quae per definitionem vel descriptionem habetur, secundo vero ex cognitione perfecta, quae in distinguendo et cognoscendo partes consistit, sed tertio ex natura[2]), quae per cognitionem compositionis habetur. Sic enim cognoscuntur res naturales, sive fuerint corpora simplicia sicut ignis, aer, aqua, terra, sive fuerint mixta vel mineralia sicut lapides et metalla, sive etiam fuerint animata sicut plantae et animalia.

Unde Aristoteles in libro, qui *de animalibus* intitulatur, sic notitiam de animalibus tradit: Primo enim ea notificavit confuse et universaliter et per anatomisationem et mores et proprietates eorum in libro qui *de histo-*

ähnlicher Weise verengern sie auch da, wo ein Ganzton gefunden wurde, jenes (Intervall) durch *b* zu einem Halbton. Hieraus läßt sich allgemein erkennen, wie ein Gesang aufgeschrieben und in der Schrift für spätere Zeit aufbewahrt werden kann.

Gewisse Leute malen nun jenes System (von Buchstaben und Silben) auf den Resonanzboden (des Monochords) und andere stellen die 19 Benennungen mit ihren Buchstaben und Silben in den 19 Gelenken der Hand dar, damit es die Anfänger und Kinder leichter begreifen sollen.

Nachdem wir nun dieses behandelt haben, wollen wir zu unserem Plane, ein jedes der bei der Teilung vorher angegebenen Glieder einzeln zu ergründen und zu durchforschen, zurückkehren.

Wir lernen aber jene alle aus drei Gesichtspunkten kennen: erstens aus der allgemeinen Kenntnis, welche wir durch die Definition oder Beschreibung erhalten; zweitens aus der vollkommenen Erkenntnis, welche in der Unterscheidung und Erkenntnis der Teile beruht, drittens aber aus der Natur, welche durch die Erkenntnis der Schöpfung erfaßt wird. So wird nämlich das, was in der Natur ist, seien es einfache Körper wie Feuer, Luft, Wasser, Erde, oder seien es gemischte oder Mineralien wie Steine und Metalle, oder aber beseelte, wie Pflanzen und Tiere, erkannt.

Daher behandelt *Aristoteles* in dem Buche, welches den Titel *de animalibus* (über die Tiere) führt, die Tierkunde folgendermaßen: Erst beschreibt er sie (die Tiere) flüchtig und allgemein und zerstückelt ihre Sitten und Eigentümlichkeiten in dem Buche, welches *de historiis* (über die

1) restingunt.

2) Ausgeschrieben: ultima. Die Vorlage hatte wahrscheinlich n̄. Dies ist, da im 14. Jahrhundert sehr häufig n und u nicht zu unterscheiden sind, vom Kopisten irrtümlich ultima aufgelöst worden.

riis dicitur. Secundo vero ea magis perfecte et determinate notificavit per partium cognitionem in libro qui de *partibus* appellatur. Sed tertio maxime notificavit ea per generationem vel eorum factionem, in quo cognitionem *de animalibus* ultimavit.

Dicamus igitur, quod formae musicales vel species contentae sub primo membro, quod vulgare dicebamus, ad hoc ordinantur, ut eis mediantibus mitigentur adversitates hominum innatae, quas magis particulavimus in sermone ad Clementem exaquiansem (?) monachum et sunt duobus modis: Aut enim in voce humana, aut in instrumentis artificialibus exercentur. Quae autem in voce humana fiunt, 2 modis sunt. Aut enim dicimus *cantum* aut *cantilenam*. Cantum autem et cantilenam triplici differentia distinguimus: aut enim [*cantum*] *gestualem* aut *coronatum* aut *versiculatum* et *cantilenam rotundam* aut *stantipedem* aut *ductiam* appellamus.

Cantum vero *gestualem* dicimus, in quo gesta heroum[1]) et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et adversitates, quas antiqui veri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli. Cantus autem iste debet antiquis et

Geschichte) betitelt ist. Dann schildert er sie vollkommener und bestimmter durch Erkenntnis der Teile in dem Buche, welches *de partibus* (über die Teile) heißt. Schließlich macht er sie uns vollends bekannt durch ihre Zeugung oder Schöpfung, womit er die Tierkunde schließt.

Sagen wir also, daß die musikalischen Formen oder Gattungen, die in dem ersten Gliede, das wir *vulgare* (volkstümlich) nannten, enthalten sind, dazu dienen, um mit ihrer Hilfe das angeborene Unglück des Menschen zu mildern. Letzteres habe ich mehr ins einzelne gehend in einer Rede an den . . . . Mönch Clemens erörtert. Die Formen finden sich nun in 2 Weisen: Entweder werden sie mit der menschlichen Stimme oder auf künstlichen Instrumenten ausgeführt. Diejenigen, welche mit der menschlichen Stimme ausgeführt werden, zerfallen in 2 Gattungen: Entweder nennen wir sie *cantus* oder *cantilena*. Sowohl den cantus als auch die cantilena unterscheiden wir auf dreifache Weise: den cantus nennen wir entweder *gestualis* oder *coronatus* oder *versiculatus* und die Kantilene *rotunda* oder *stantipes* oder *ductia*.

Cantus gestualis (chanson de geste[1])) nennen wir einen Gesang, in dem die Thaten der Helden und die Werke der (alten) Kirchenväter, sowie das Leben und die Martyrien der Heiligen und das Mißgeschick, welches die ersten Christen ihres Glaubens und der Wahrheit wegen erlitten haben, wie das Leben des

---

1) herorum.

1) Die *Chansons de geste* gehören zu den ältesten Formen der französischen Poesie. Sie bildeten ehemals die Annalen der Nation und hörten mit den Chroniken auf. Vgl. Histoire Littéraire de la France t. XVI p. 269. Es sind dies Dichtungen, die aus 10- oder 12silbigen Versen bestehen und in einreimige Strophen von ungleicher Länge geteilt sind. Ihre Stoffe entnehmen sie dem Altertum und der Geschichte der Bretagne und Frankreichs (H. L. de la Fr. t. 20 p. 616 ff.) Bei J. de Grocheo ist der Begriff weiter gefaßt.

civibus laborantibus et mediocribus ministrari, donec requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis.

Cantus coronatus ab aliquibus simpliciter *conductus* dictus est. Qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice: *Ausi con lunicorne* (?) vel: *Quant li roussignol.* Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem[1]) et liberalitatem commoveat, quia omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate et ex omnibus longis et perfectis efficitur.

Cantus versualis est, qui ab aliquibus *cantilena* dicitur respectu *coronati* et ob[2]) eius bonitatem in dic-

1. magnanitatem. 2) ab.

ersten Märtyrers, des seligen Stephanus[1]), und die Geschichte König Karl's recitiert werden. Dieser Gesang muß den Alten und den arbeitenden Bürgern sowie den Leuten niederen Standes vorgeführt werden, wenn sie von der gewohnten Arbeit ausruhen, damit sie dadurch, daß sie das Elend und das Unglück anderer hören, ihr eigenes leichter ertragen und ein jeder seine Arbeit freudiger wieder aufnehme. Daher hat auch jener Gesang Wert für die Erhaltung des ganzen Staates.

Der *cantus coronatus* (das Sirventes[2]) ist von einigen einfach *conductus* genannt worden. Ihm wird wegen seiner Vortrefflichkeit in Wort und Weise von den Meistern der Tonkunst der Preis zuerkannt. Als Beispiel diene das französische: *Ausi con lunicorne* oder *Quant li roussignol.* Lieder dieser Form pflegen von Königen und Edelleuten verfaßt und auch vor Königen und Landesfürsten vorgetragen zu werden, damit sie deren Gemüter zur Kühnheit, Tapferkeit, Großmut und Freigebigkeit anregen, Eigenschaften, welche alle zu einer guten Regierung verhelfen. Dieser Gesang hat nämlich einen köstlichen und erhabenen Stoff, wie die Freundschaft und die barmherzige Liebe und wird mit lauter langen und vollkommenen Noten vorgetragen.

Cantus versualis (vers)[3]) heißt ein Gesang, der von einigen in Hinblick auf den *cantus corona-*

1) Siehe den Anfang dieses Gesanges bei Le Beuf Dissertation sur l'Histoire Ecclésiastique t. II.

2) Die Definition des *cantus coronatus* stimmt mit der des Sirventes überein, vgl. Diez, Poésie der Troubadours, Zwickau 1826, Seite 111 und Seite 169 ff. An die *chants royaux*, jene kleinen Hofpoesien, die um die Mitte des 14. Jahrh. entstanden, ist bei dem Ausdrucke *cantus coronatus* nicht zu denken.

3) Vgl. Diez, Seite 104 ff.: »Der Vers unterscheidet sich vom chansôs dadurch, daß er sich nicht auf Gegenstände der Liebe beschränkt, sondern ebensowohl der ernsteren Poesie bestimmt ist.«

tamine et concordantia deficit, sicut gallice: *Chanter qui este* vel[1]) »*Quar ne men puis tenir* vel »*Au reparier que ie fis de prouvente*«.

Cantus autem iste debet iuvenibus exhiberi[2]), ne in otio totaliter sint reperti. Qui enim refutat laborem et in otio vult vivere, ei labor et adversitas est parata. Vide Seneca: *Non est viri timere sudorem.*

Qualiter modi cantus describuntur, sic apparet.

Cantilena vero quaelibet *rotunda* vel *rotundellus* a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuius partes unum habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus; et longo tractu cantatur velut *cantus coronatus*, cuiusmodi est gallice: *Toute sole passerai*[3]) *le vert boscage.* Et huiusmodi *cantus*[1]) *Kantilene* genannt wird und ihm, was Güte in Wort und Weise anbetrifft, nachsteht. Ein Beispiel bietet das französische *Chanter qui este* oder *Quar ne men puis tenir* oder *Au reparier que je fis de prouvente.*

Dieser Gesang muß aber von den Jünglingen gepflegt werden, damit sie nicht ganz im Müßiggang aufgehen. Denn wer die Arbeit verschmäht und in Muße leben will, für den ist Not und Ungemach bereit. Siehe Seneca: *Es ist nicht Zeichen von Mannhaftigkeit, den Schweiß zu fürchten.*

Wie man die Arten des *cantus* bestimmt, ist somit klar.

Von mehreren wird nun eine jede Kantilene *Runde* oder *Rotundellus* genannt, weil sie nach Art eines Kreises sich in sich selbst zurückbeugt und auf dieselbe Weise anfängt und schließt. Wir aber nennen nur diejenige *Runde* oder *Rotundellus*, deren Teile einen einzigen von der Musik des *Responsoriums* oder *Refrains* verschiedenen Gesang haben, und die mit lang gehaltenen Noten wie der *cantus coronatus* gesungen wird. Ein Beispiel dieser Art ist das französische: *Toute sole*

1) ut. 2) exiberi. 3) passerar.

1) Die Worte *qui ab aliquibus cantilena dicitur respectu coronati* lassen eine große Ähnlichkeit zwischen *cantus coronatus* und *cantus versualis* vermuten. Da durch Aimeric von Peguilain (Diez, a. a. o. Seite 105) als unmöglich hingestellt wird, *chansôs* und *vêrs* zu unterscheiden, so müssen wir annehmen, daß der Ausdruck *cantus coronatus* auch die *chansôs*, deren Inhalt sich wesentlich um Liebe und Gottesverehrung dreht, umfaßt. Formell stimmen ja auch *sirventes* und *chansôs* überein. Die für die Erkenntnis der Formen *chansôs* und *vêrs* wichtigen Worte des Aimeric de Peguilain lauten: »Manchmal werde in der Gesellschaft gefragt, warum ich keine Verse mache. Nenne man doch gegenwärtiges Gedicht, wie man will, *Kanzone* oder *Vers*; denn ich behaupte, daß man zwischen *Kanzone* und *Vers* keinen andern Unterschied weiß noch findet, als den des Namens. Oft habe ich in *Kanzonetten* männliche Reime und in den besten *Versen* weibliche gehört; auch habe ich in manchen *Versen* kurze und flüchtige Singweisen vernommen, sowie in *Kanzonen* gedehnte Melodien. Ebenso waren hier und dort die Zeilen von gleicher Länge und der Gesang von leichem Ton.«

tilena versus occidentem puta in Normannia solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem.

Cantilena, quae dicitur *stantipes*, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu, sicut gallice: *Alentrant damors* vel: *Certes mie ne cuidoie.* Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit[1]).

Ductia vero est cantilena levis et velox in ascensu et descensu, quae in choris a iuvenibus et puellis decantatur, sicut gallice: *Chi encor querez amoretes.* Haec enim ducit

1) divertit.

passerai le vert boscage[1]). Eine solche *Kantilene* pflegt im Westen nämlich in der Normandie von Mädchen und Jünglingen bei Festen und großen Gelagen zur Zier derselben gesungen zu werden.

Stantipes[2]) heißt jene *Kantilene*, bei der eine Verschiedenheit in den Teilen und im Refrain, sowohl was den Reim als auch die Musik anbetrifft, vorhanden ist, wie bei dem französischen: *A l'entrant d'amors* oder *Certes mie ne cuidoie.* Diese Form aber nimmt wegen ihrer schwierigen Ausführung den Geist der Jünglinge und Mädchen in Anspruch und hält sie von schlechten Gedanken ab.

Die *ductia* ist ein leicht und schnell auf- und absteigender Gesang, der in Chören von Jünglingen und Mädchen gesungen wird, wie der französische *Chi encor querez amoretes.* Sie leitet nämlich die Herzen der

1) Vgl. Gaston Raynaud, *Recueil de Motets français*, tom. 2. [Bibliothèque française du moyen âge, t. 2.] p. 98 numéro XIX:

Toute seule passerai le vert boscage
Puis que compaignie n'ai;
Se j'ai perdu mon ami par mon outrage,
Toute seule passerai le vert boscage.
Je li ferai a savoir par. I. mesage
Que ie li amenderai.
Toute seule passerai le vert boscage,
Puis que compaignie n'ai.

2) Der Ausdruck *stantipes* scheint nach dem italienischen *stampita* (vgl. Boccaccio, Decamerone giornata 5. proemio: *poichè alcuna stampita e una ballatetta o due furon cantate*) gebildet zu sein, während der lateinische *estampeta*, welcher sich bei Robert de Handlo, Coussemaker, Scriptores II, 402b, findet, auf den provençalischen *estampida* zurückgeht. Diez erklärt *estampida*, altfranzösisch *estampie*, als eine Liedergattung, die gewöhnlich zur Fiedel gesungen wird. Von der Herleitung von *stampare*, stampfen, worunter das Tanzen oder Taktschlagen zu verstehen wäre, ist er nicht befriedigt. Zwar scheint die Übersetzung *stantipes*, die sich sonst übrigens nirgends findet, und der bayrische Ausdruck *stampelliedel* (ein Singstück zur Tanzmusik, Schmeller III, 638) auf diese Auslegung hinzudeuten. Es findet sich indes in unserm Traktate kein Hinweis darauf, daß zum *stantipes* getanzt worden wäre. Im Gegenteil wird besonders betont, daß er des Taktes entbehrt. In der Histoire littéraire de la France, tome 16 p. 201 ist *estampida* erklärt als *pièce composée pour une musique déjà faite.* In der That erfahren wir aus Joh. de Grocheo, daß der *stantipes* eigentlich ein reines Instrumentalstück ist. Vgl. Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprache, Artikel *estampie.*

corda puellarum et iuvenum et a vanitate removet et contra passionem, quae dicitur amor, (haec reos)[1] valere dicitur.

Est etiam alius modus *cantilenarum*, quem *cantum in sertum* vel *cantilenam excitatam* vocant. Qui ad modum *cantilenarum* incipit et earum fine clauditur vel finitur sicut gallice: *Je mendormi el sentier.*

Sic igitur apparet descriptio istorum tam *cantuum* quam *cantilenarum*. Partes autem eorum multiplices dicuntur, ut *versus*, *refractorium* vel *responsorium* et *additamenta*.

Versus autem in *cantu gestuali*, qui ex pluribus versiculis efficitur, [in eodem sono] et in eadem consonantia dictaminis cadunt. In aliquo tamen cantu clauditur per *versum* ab aliis consonantia discordantem, sicut in gesta, quae dicitur De *Girardo*, de *Maria*. Numerus autem versuum in *cantu gestuali* non est determinatus, sed secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur. Idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari.

Versus vero in *cantu coronato* est, qui ex pluribus punctis et concordantiis ad se invicem harmoniam facientibus efficitur. Numerus vero versuum in *cantu coronato* ratione 7 concordantiarum determinatus est

Mädchen und Jünglinge, hält sie von Eitelkeit ab und soll gegenüber der Leidenschaft, die da Liebe heißt, Macht haben.

Es giebt auch eine andere Art *Kantilene*, welche sie *Kranz-*(?) oder *Streitlied* nennen. Es fängt nach Art der *Kantilenen* an und schließt oder endigt wie diese. Als Beispiel diene das französische *Je mendormi el sentier.*

Somit ist die Beschreibung dieser *Gesänge* und *Kantilenen* offenkundig. Die Teile derselben führen aber viele Namen, wie *Vers*, *Refrain* oder *Responsorium* und *Zusätze*.

Beim *cantus gestualis*, der aus mehreren kleinen Versen besteht, endigen die Verse mit derselben Musik und demselben Reime. In manchem Gesange wird jedoch mit einem *Verse* der Schluß gemacht, der hinsichtlich des Reimes von den andern abweicht wie in dem Liede von Girardus[1]) und von Maria. Die Zahl der Verse ist aber im *cantus gestualis* nicht bestimmt, sondern wird je nach der Fülle des Stoffes und dem Willen des Verfassers erhöht. Dieselbe Musik muß für alle Verse wiederholt werden.

Beim *cantus coronatus* besteht der *Vers* aus mehreren Abschnitten (Punkten) und Konkordanzen, die mit einander die Melodie ergeben. Die Zahl der Verse ist im cantus coronatus entsprechend den 7 Konkordanzen auf 7 festgesetzt. So viele *Verse* müssen den ganzen In-

1) he reos. In der Lücke zwischen beiden Wörtern ist eine Rasur zu erkennen.

1) Gemeint ist wahrscheinlich die Geste, welche von Gérard, comte de Roussillon handelt. Vgl. H. L. de la Fr., t. 22 p. 167 ff.: Girart ou Gérard comte de Roussillon duc de Bourgogne un des preux les plus célèbres du IX[e] siècle et qu'on pourrait regarder comme le dernier de ces chefs germains à proportions héroiques, environnés de bonne heure d'une renommée populaire d'abord distincte de celle de Charlemagne, avec laquelle elle finit par se confondre un peu plus tard. In Frage kämen noch die Gesten Girart de Viane und Girard de Fretta.

ad 7. Tot enim *versus* debent totam sententiam materiae nec plus nec minus continere. *Versus* vero in *cantu versiculari* illi de *cantu coronato* secundum quod potest assimilatur. Numerus vero *versuum* in *versiculari cantu* non est determinatus, sed in aliquibus plus, in aliquibus minus secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur.

Responsorium vero est, quo omnis *cantilena* incipit et terminatur.

Additamenta vero differunt in *rotundello*, *ductia* et *stantipede*. In *rotundello* vero consonant et concordant in dictamine cum *responsorio*. In *ductia* vero et *stantipede* differunt quaedam et alia consonant et concordant. In *ductia* etiam et *stantipede responsorium* cum *additamentis versus* appellatur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatur. Haec itaque sunt partes *cantus* et *cantilenae* diversae.

De modo igitur componendi *cantum* et *cantilenam* nunc dicamus.

Modus autem componendi haec generaliter est. Unus, quemadmodum in natura potest, enim dictamina loco materiae praeparatur[1]. Postea vero cantus unicuique dictamini proportionalis loco formae introducitur. Dico autem unicuique proportionalis,

halt des Stoffes und nicht mehr und nicht weniger erschöpfen. Im *cantus versicularis* wird der *Vers* jenem vom *cantus coronatus*, soweit es möglich ist, ähnlich gemacht. Die Zahl der *Verse* ist im *cantus versicularis* nicht bestimmt, sondern wird bei einigen mehr, bei andern weniger, je nach der Fülle des Stoffes und dem Willen des Verfassers vermehrt.

Responsorium aber heißt der Teil, mit dem jede *Kantilene* anfängt und schließt.

Die *Zusätze* sind beim *Rondellus*, bei der *ductia* und beim *stantipes* verschieden. Beim *Rotundellus* stimmen sie in Ton und Reim mit dem Responsorium überein;[1]) bei der *ductia* und dem *stantipes* aber unterscheiden sich manche von ihm, und andere stimmen in Reim und Ton mit ihm überein. Bei *ductia* und *stantipes* wird das *Responsorium* mit den *Zusätzen*, deren Zahl nicht bestimmt ist, sondern je nach dem Willen des Verfassers und der Fülle des Stoffes vermehrt wird, *Vers* genannt. Dies sind also die verschiedenen Teile des *cantus* und der *Kantilene*.

Wir wollen jetzt über die Art und Weise sprechen, wie man einen *cantus* oder eine *Kantilene* in Musik setzt.

Die Komposition geht nämlich gewöhnlich wie folgt, vor sich. Einer, wie es naturgemäß nur sein kann, bereitet als Stoff die Worte. Hiernach aber wird die Melodie einem jeden Texte entsprechend als Form eingeführt. Ich sage aber: »einem jedem Texte entsprechend«, weil der

1) praeparantur.

1) Vgl. die Rondeaux von Adam de la Hale:

Adieu comant amouretes
Fis maris de vostre amour
A jointes mains vous proi
Tant con je vivrai.

quia alium cantum habet *cantus gestualis* et *coronatus* et *versiculatus*, ut eorum descriptiones aliae sunt, quemadmodum superius dicebatur.

De formis igitur musicalibus, quae in voce humana exercentur, haec dicta sunt. De instrumentalibus nunc prosequamur.

Instrumenta vero a quibusdam dividuntur distinctione soni artificialiter in eis generati[1]. Dicunt enim sonum in instrumentis fieri a flatu, puta in tubis, calamis, fistulis et organis, vel percussione, puta in chordis, tympanis, cymbalis et campanis. Sed si haec omnia subtiliter considerentur, inveniuntur a percussione fieri, cum omnis sonus percutiendo cernitur prout in sermonibus *de anima* comprobatum[2] est. Nos autem hic non intendimus instrumentorum compositionem vel divisionem nisi propter diversitatem formarum musicalium, quae in eis generantur.

Inter quae instrumenta cum chordis principatum obtinent, cuiusmodi sunt: psalterium, cithara, lyra, quitarra sarracenica et viella. In eis enim subtilior et melior soni descriptio propter abbreviationem et elongationem chordarum.

Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa visa a nobis viella videtur praevalere. Quemadmodum enim anima intellectiva alias formas virtuales in se virtualiter includit et tetragonum trigonum et maior numerus minorem, ita viella in se virtualiter

1) genati.

2) comprobantum.

cantus gestualis eine andere Musik hat als der *coronatus* und der *versiculatus*, so daß deren Abrisse verschieden sind, wie oben gesagt wurde.

Die musikalischen Formen, welche in der Gesangsmusik vorkommen, haben wir somit besprochen. Jetzt wollen wir zu den instrumentalen (Formen) übergehen.

Die Instrumente werden von gewissen Leuten je nach dem in ihnen künstlich erzeugten Tone eingeteilt. Sie sagen nämlich, der Ton entstehe bei den Instrumenten durch Blasen wie bei Trompeten, Rohrflöten, Pfeifen und Orgeln, oder durch Schlag wie bei den Saiteninstrumenten, Trommeln, Cymbeln und Glocken. Wenn man aber genau zusieht, so findet man, daß er durch Schlag (Erschütterung) hervorgebracht wird, da jeder Ton am Vibrieren erkannt wird, wie in den Gesprächen über die *Seele* richtig dargethan worden ist. Wir aber wollen hier den Bau der Instrumente oder ihre Einteilung nur wegen der Verschiedenheit der musikalischen Formen, die auf ihnen hervorgebracht werden, kennen lernen.

Unter den Instrumenten behaupten die Saiteninstrumente den ersten Platz. Als solche sind zu nennen: Psalter, Kithara, Leier, sarazenische Guitarre und Viola. Auf ihnen ist nämlich die Tonbezeichnung der Verkürzung und Verlängerung der Saiten wegen genauer und besser.

Weiter scheint mir unter allen Saiteninstrumenten, die ich gesehen habe, die Viola den Vorrang zu verdienen. Wie nämlich die empfindende Seele alle Formen der Vollkommenheit der Fähigkeit nach in sich schließt und das Viereck das Dreieck, die größere Zahl die kleinere faßt, so enthält der Fähigkeit nach die Viola die andern Instrumente in sich. Mag auch das eine oder

alia continet instrumenta. Licet enim aliqua serio sono magis moveant animos hominum, puta in festis, hastiludiis et torneamentis tympanum et tuba, in viella tamen omnes formae musicales subtilius discernuntur. Et ideo de his tantummodo nunc dicatur.

Bonus autem artifex in viella omnem *cantum* et *cantilenam* et omnem formam musicalem generaliter introducit. Illa[1]) tamen, quae coram divitibus in festis et ludis fiunt communiter, ad 3 generaliter reducuntur, puta *cantum coronatum*, *ductiam* et *stantipedem*. Sed de *cantu coronato* prius dictum est. De *ductia* igitur et *stantipede* nunc dicendum.

Est autem *ductia* sonus illitteratus cum decenti percussione mensuratus. Dico autem illitteratus, quia, licet in voce humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret. Sed cum recta percussione, eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam ballare[2]) vocant, et eius motum mensurant in *ductiis* et *choreis*.

Stantipes vero est sonus illitteratus habens difficilem concordantiarum discretionem per *puncta* determinatus. Dico autem habens difficilem etc.; propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum advertentis, et multo-

1) illa. 2) balare.

das andere mit seinem ernsten Tone mehr die Gemüter der Menschen bewegen, wie bei Festen, Speerspielen und Turnieren der Klang von Trommel und Trompete, so werden doch auf der Viola alle musikalischen Formen feinfühlender unterschieden. Daher wollen wir jetzt nur über diese reden.

Ein guter Künstler spielt auf der Viola jeden *cantus*, jede *Kantilene* und allgemein jede musikalische Form. Jene Formen, welche gewöhnlich vor den Reichen auf Festen und Spielen ausgeführt werden, lassen sich im allgemeinen auf 3 zurückführen, nämlich auf *cantus coronatus*, *ductia* und *stantipes*. Über den *cantus coronatus* haben wir bereits früher gesprochen. Wir müssen daher jetzt über die *ductia* und den *stantipes* handeln.

Es ist aber die *ductia* ein textloses mit gebührendem Takte gemessenes Tonstück. Ich sage aber: »textlos«, weil, wenn es auch mit Hülfe der menschlichen Stimme vorgetragen und durch Noten dargestellt werden kann, man es doch nicht mit Buchstaben zu schreiben vermag, da es des Buchstabens und des Wortes entbehrt. »Mit richtigem Takte« aber sage ich deshalb, weil die Rhythmen sie und die Bewegung desjenigen, der sie ausführt, bestimmen und den Sinn des Menschen zu zierlicher Bewegung nach den Regeln der Tanzkunst anfeuern und seine Bewegung in den *Duktien* und *Reigentänzen* regeln.

Der *stantipes* ist nun ein textloses Tonstück, das eine schwierige Melodie (Unterscheidung der melodischen Fortschreitungen) hat und durch *Punkte* bestimmt ist. Ich sage aber, er hat eine »schwierige Melodie«; seiner Schwierigkeit wegen nimmt er den Sinn des Ausführenden und auch des Zuhörers ganz für sich in Anspruch, und zieht vielfach die Ge-

tiens animos divitum a prava cogitatione devertit. Dico autem per *puncta* determinatus, eo quod percussione, quae est in *ductia*, caret et solum *punctorum* distinctione cognoscitur.

Partes autem *ductiae* et *stantipedis puncta* communiter dicuntur.

Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo duas habens partes in principio similes, in fine differentes, qui *clausum* et *apertum* communiter appellantur[1]). Dico autem duas habens partes etc. ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum[2]) vero *punctorum* in *ductia* ad numerum 3 consonantiarum et perfectarum attendentes ad 3 posuerunt. Sunt tamen aliquando *notae* vocatae 4 *punctorum*, quae ad *ductiam* vel *stantipedem* imperfectam reduci pos-

1) appellatur. 2) numerus.

müter der Reichen von schlechten Gedanken ab. Ich sage aber: »durch Punkte bestimmt« deshalb, weil ihm der Takt, den wir bei der Duktia antreffen, fehlt, und er nur durch Unterscheidung von *Punkten* erkannt wird.

Die Teile der *ductia* und des *stantipes* werden allgemein *Punkte* genannt.

Der *Punkt*[1]) ist eine ordnungsgemäße Aneinanderreihung von Konkordanzen, die sich auf- und absteigend zu einer Melodie zusammenschließen. Er hat zwei Teile, welche sich dem Anfange nach ähnlich sehen, hinsichtlich des Schlusses aber unterscheiden. Die verschiedenen Schlüsse werden gewöhnlich Halb- und Ganzschluß genannt. Ich sage aber: »er hat zwei Teile u. s. w.« nach Analogie zweier Linien, von denen eine größer ist als die andere. Dann schließt die größere die kleinere in sich ein und unterscheidet sich von der kleineren durch das Ende. Die Zahl der Punkte bei der *ductia* hat man, indem man an die Zahl von drei vollkommenen Konsonanzen dachte, auf drei festgesetzt. Es kommen jedoch zuweilen *notae* (notes)[2]) genannte Ton-

1) In dem nach unserer bisherigen Kenntnis ältesten Orgeltabulatur-Denkmal (London, British Museum, Add. 28,550) sind die textlosen, rein instrumentalen Stücke in *Punkte* geteilt. Die Zahl derselben beläuft sich bei dem einen auf 4, bei dem andern auf 5. Die von J. de Grocheo angeführte Zweiteiligkeit des *Punktes* findet sich nur bei dem ersten *Punkte* eines jeden Stückes. Der Vortrag ist wahrscheinlich so zu denken, daß die Wiederholung des ersten Teiles mit Ganzschluß das Stück beschließt, und somit eine cyklische Form entsteht. Da beide Stücke taktisch sind, so kann es sich, will man deren Formen nach den Definitionen unseres Traktates identifizieren, nur um *ductia imperfecta* oder *nota* handeln. Vgl. meine »Studie zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrh.« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1899«.

2) Die *Nota* (*note*) war eine Tanzform. Du Cange giebt hierfür folgende beweisende Stelle: Lit. remiss. ann. 1418 in Reg. Chartoph. reg. ch. 200: *Lequel avoit un petit flaiolet de bos et l'eust fait flaioler, et dire une Note, à laquelle Note icellui Willardin eust dancie un tour ou deux.* Zu derselben Erkenntnis führt uns eine Stelle am Anfange des Roman du Comte d'Anjou von Jehan Maillart (Histoire littéraire de la France, tom 31, pag. 323):

Li auquant chantent pastourelles,
Li autre dient en vielles.
Chançons royaux et estampies,
Dansses, notes et baleries,
En leüt, en psalterion
Chascon, selonc s'entencion
Lais d'amours, descors et balades
Pour esbatre ces genz malades.

sunt. Sunt etiam aliquae *ductiae* 4 habentes *puncta* puta *ductia pierron*.

Numerum vero *punctorum* in *stantipede* quidam ad 6 posuerunt ad rationes vocis inspicientes. Alii tamen de novo inspicientes forte ad numerum 7 concordantiarum vel naturali inclinatione ducti puta Tassynus, numerum ad 7 augmentaverunt[1]). Huiusmodi autem *stantipedes* res cum 7 chordis vel difficiles res Tassyni.

Componere *ductiam* et *stantipedem* est sonum per *puncta* et rectas percussiones in *ductia* et *stantipede* determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatus est per *puncta* et per formam artificialem ei ab artifice attributam.

Quid igitur sit *ductia* et *stantipes*[2]) et quae earum partes et quae earum compositio, sic sit dictum. In quo propositum de *simplici* seu *vulgari musica* terminatur.

De *musica* igitur *composita* et *regulari* sermonem perquiramus.

Quidam autem per experientiam attendentes ad consonantias tam perfectas quam imperfectas cantum ex duobus compositum invenerunt, quem *quintum* et *discantum* seu *duplum organum* appellaverunt. Et de his plures regulas invenerunt, ut apparet eorum tractatus aspicienti.

1) augmentat. 2) standipedes.

stücke von vier *Punkten* vor, welche auf die unvollkommene *ductia* oder *stantipes* zurückgeführt werden können. Auch giebt es einige *Duktien*, die vier *Punkte* haben, wie die *ductia Pierron*.

Die Zahl der *Punkte* im *stantipes* haben manche in Hinblick auf das System der Stimme (Vokale) auf 6 festgesetzt. Andere aber, die vielleicht von neuem auf die Zahl von 7 Konkordanzen hinblickten oder durch den Instinkt geleitet wurden, wie Tassynus, vermehrten die Zahl auf 7. Solcher Art *Stantipeden* aber sind Stücke mit 7 Saiten oder die schwierigen Stücke des Tassynus.

Eine *ductia* und einen *stantipes* komponieren heißt also, in *ductia* und *stantipes* die Musik durch *Punkte* und richtigen Takt zu bestimmen. Wie nämlich der natürliche Stoff durch die natürliche Form bestimmt wird, so ist ein Tonstück durch die *Punkte* und die ihm vom Künstler gegebene künstliche Form bestimmt.

Was also unter *ductia* und *stantipes* zu verstehen ist, und welches ihre Teile sind und wie man sie komponiert, sei somit gesagt. Hiermit findet unser Plan hinsichtlich der *einfachen* oder *volkstümlichen Musik* sein Ziel.

Wir wollen nun die über die *zusammengesetzte* und *regelmäßige Musik* herrschende Meinung untersuchen.

Gewisse Leute fanden erfahrungsgemäß, indem sie ihr Augenmerk auf perfekte wie imperfekte Konsonanzen richteten, den aus zwei Stimmen zusammengesetzten Gesang und nannten ihn *quintus* oder *discantus* oder *duplum organum*. Für diese Gesänge stellten sie mehrere Regeln auf, wie dem klar wird, der ihre Traktate durchforscht.

Si tamen aliquis praedictas consonantias sufficienter cognoverit, ex modicis regulis poterit talem cantum et eius partes et eius compositionem cognoscere. Sunt enim aliqui, qui ex industria naturali et per usum talem cantum cognoscunt et compositionem sciunt.

Wenn sich jedoch jemand mit den vorhergenannten Konsonanzen genügend vertraut gemacht hat, wird er mit Hilfe weniger Regeln einen solchen Gesang und dessen Teile und Komposition erkennen können. Es giebt aber auch Leute, die aus sich heraus und aus der Praxis ein solches Musikstück erkennen und zu komponieren verstehen.

Sed alii ad 3 consonantias perfectas attendentes cantum ex 3 compositum uniformi mensura regulatum invenerunt, quem *cantum praecise mensuratum* vocaverunt. Et isto cantu moderni Parisiis utuntur, quem antiqui pluribus modis diviserunt. Nos vero secundum usum modernorum in 3 generaliter dividimus, puta *motetos*, *organum* et cantum abscisum, quem hoquetum vocant. Et quoniam mensurari et modus mensurandi cum arte describendi vel signandi commune est omnibus his, oportet de his dicere, antequam de singulis tractemus.

Wieder andere fanden, indem sie den drei vollkommenen Konsonanzen ihre Aufmerksamkeit zuwandten, den dreistimmigen, durch einheitliche Mensur geregelten Satz, den sie den genau gemessenen Gesang nannten. Und dieses Gesanges bedienen sich die modernen Musiker zu Paris. Die Alten teilten ihn in mehrere modi. Wir aber folgen der Praxis der modernen Musiker und teilen ihn allgemein in drei Formen; nämlich in *motetus*, *organum* und in abgehackten Gesang, den man *hoquetus* nannte. Da nun das Messen und die Art des Messens zusammen mit der Schreib- und Notationskunst allen diesen gemeinsam ist, müssen wir erst darüber sprechen, bevor wir über die einzelnen Formen handeln.

Omne autem mensurans prima mensura utitur aut eius virtute operatur, quemadmodum omne movens in virtute primi moventis. Primum enim in unoquoque genere causa est omnium posteriorum, ut in Johannis *positione philosophiae* scriptum est.

Jedes Maß braucht aber ein Urmaß oder wird vermöge desselben geschaffen, wie jede Bewegung auf der Kraft der ersten Bewegung beruht. Der Anfang ist bei jeder Sache Ursache alles dessen, was folgt, wie in dem Lehrbuche des Johannes über *Philosophie* geschrieben steht.

Prima autem mensura *tempus* dicitur, sive in re fuerit, sive secundum intellectum[1] tantum. Est enim tempus mensura motus et etiam primi motus et primi moduli et ex sequenti cuiuslibet alterius, prout a physico subtiliter perscrutatur. Istam autem mensuram antiqui consideratores ad

Das erste Maß wird nun *tempus* genannt, gleichgültig ob es in Wirklichkeit dasselbe ist oder nur der Vorstellung nach. Denn das tempus ist Maß der Bewegung, sowohl der ersten Bewegung als auch des ersten Bewegungsmaßes und folglich auch jedes anderen, wie von dem Physiker scharfsinnig ergründet wird. Dieses Maß haben nun die alten Forscher auf Instrumental- und Gesangsmusik

1) intellectu.

sonos et voces applicaverunt, quam *tempus* communi nomine vocaverunt.

Est autem *tempus*, prout hic specialiter accipitur, illud spatium, in quo minima vox vel minimus sonus plenarie profertur seu proferri potest. Dico autem spatium in quo etc., quia pausa quemadmodum sonus mensuratur. Ista autem mensura totum cantum mensurat, quemadmodum una revolutio totum tempus. Est enim tamquam regula Policleti.

Istam vero mensuram quidam in 2 aequalia dividunt, alii in 3 et sic de aliis usque ad 6. Nos autem dicimus eam in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis et vocibus applicatur, dicimus autem divisibilem usque ad hoc, quod auditus discretionem percipere possit.

Isti autem mensurae alii ampliorem addiderunt, quam *perfectionem* appellarunt. Est autem *perfectio* mensura ex 3 temporibus constans.

Quemadmodum enim in corporibus ex trina dimensione attenditur perfectio, ita in sonis ex tribus temporibus *perfectionem* vocaverunt. Ista autem mensura moderni utuntur et hic (?) totum suum cantum et cantando et figurando mensurant. Quemadmodum enim 3 lineae extensae una communi mensura mensurantur[1] et eadem ad invicem coaequantur[2], ita 3 cantus vel plures praedicta mensura intendimus mensurari.

Istam autem mensuram diversi per

1) mensuratur. 2) coaequatur.

angewendet und nannten es allgemein *tempus*.

Es ist aber das *tempus*, wie es hier speciell angenommen wird, jener Zeitraum, in welchem der kürzeste Gesangs- oder Instrumentalton vollständig bequem vorgetragen wird oder werden kann. Ich sage »aber Zeitraum, in welchem etc.«, weil die Pause wie ein Ton gemessen wird. Dieses Maß mißt nun die ganze Musik, wie eine Umdrehung die ganze Zeit. Es ist gleichsam der Maßstab des Policlet.

Besagtes Maß teilen nun manche in zwei gleiche Teile, andere in drei und wieder andere bis zu sechs.[1]) Wir aber sagen, es sei bis in die Unendlichkeit teilbar aus dem Grunde, weil es der Beschaffenheit des ununterbrochen Fortlaufenden teilhaftig ist. Da es aber auf Instrumental- und Gesangstöne angewendet wird, nennen wir es teilbar bis so weit, als das Gehör einen Unterschied wahrnehmen kann.

Diesem Maße haben andere ein größeres hinzugefügt, welches sie *perfectio* genannt haben. Es ist nun die perfectio ein Maß, welches 3 tempora enthält.

Wie nämlich bei den Körpern aus dreifacher Messung die Vollkommenheit hervorgeht, so hat man auch in der Tonkunst nach drei Tempuswerten die *Perfektion* benannt. Dieses Maß aber gebrauchen die modernen Musiker und messen damit jetzt ihren ganzen Gesang, sowohl wenn sie singen, als auch wenn sie notieren. Wie nun drei gezogene Linien mit einem gemeinsamen Maße gemessen und durch dasselbe unter einander verglichen werden, so wollen wir auch drei oder mehr Gesänge durch das vorhergenannte Maß messen.

Dieses Maß unterschieden aber die

1) Vgl. die Lehre des Petrus de Cruce.

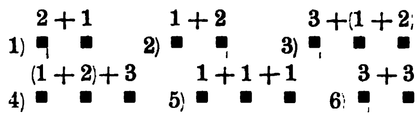
diversos *modos* distinxerunt. Quidam enim per 6 distinxerunt rationem[1] a numero vocum accipientes, qui senarius dicitur. Est enim inter perfectos primus, prout ab arithmetico[2] declaratur. Primum autem *modum* dixerunt, quando 2 tempora in eodem tono et eadem figura repraesentantur[3] et post unum sequitur una figura designatum. Secundum vero e contrario. Sed tertium dixerunt, cum 3 tempora *una* figura eodem tono designantur et postea [2] figuris similibus et disiunctis similiter perfectio designatur. Quartum vero e contrario et quintum, cum tempus post tempus diversis tonis eadem figura designatur. Sed sextum, cum *perfectio* in eodem tono eadem figura designatur et ei *perfectio* continuatur in eodem tono vel alio figura consimili designata. Et sic distinguebat J. de Garlandia[4].

Sed Lambertus et alii istos modos ad 9 ampliaverunt ex 9 instrumentibus naturalibus fantasiam adsumentes. Primum enim dixerunt, qui ex *perfectionibus* continuatur figura si-

1) ratione. 2) arismetico.
3) repraesentatur.
4) guerlandia.

verschiedenen (Musiker) nach verschieden vielen *modi*. Manche nahmen in Hinblick auf die Zahl der Vokale, die da Sechszahl heißt, sechs an. Die Sechszahl ist nämlich die erste unter den vollkommenen, wie der Arithmetiker sagt. Ersten *modus* nannten sie es, wenn zwei *tempora* in demselben Tone und durch dasselbe Zeichen dargestellt werden und hernach ein (*tempus*) mit einer Figur ausgedrückt folgt.[1]) Der zweite *modus* stellt das Gegenteil dar.[2]) Als dritten *modus* aber bezeichneten sie den Fall, daß drei *tempora* durch eine Figur auf demselben Tone bezeichnet werden und zwei ähnliche und getrennte Figuren folgen, die in ähnlicher Weise eine *Perfektion* darstellen.[3]) Das Gegenteil hiervon nannten sie vierten *modus*.[4]) Der fünfte lag vor, wenn *tempus* für *tempus* mit verschiedenen Tönen aber derselben Figur bezeichnet wurde.[5]) Um den sechsten handelte es sich aber, wenn die *Perfektion* mit demselben Tone und derselben Figur bezeichnet und auf demselben oder einem andern Tone eine andere *Perfektion* an sie angeschlossen wird, die mit ähnlicher Figur notiert ist.[6]) So unterschied J. de Garlandia.[7])

Aber Lambertus und andere haben jene *modi* auf neun vermehrt, indem sie die Vorstellung von den neun natürlichen Sprachwerkzeugen[8]) hernahmen. Ersten *modus* nannten



7) Vgl. Coussemaker, Scriptores I. 97b. Der fünfte *modus* des J. de Garlandia ist gleich dem sechsten des J. de Grocheo und umgekehrt.

8) Vgl. Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica, Coussemaker, Scriptores I, 279a: *Unde notandum, quod ad similitudinem naturalium instrumentorum novem modos esse dicimus adinventos.* Die 9 natürlichen Sprachwerkzeuge sind nach Berno (Gerbert, Script. II, 64a) folgende: Zunge, 4 Vorderzähne, 2 Lippen, Mundhöhle und Lunge. Marchetus von Padua unterscheidet im Lucidarium musicae planae tract. I cap. IX (Gerbert, Script. III, 68a) folgende 6: Lunge, Kehle, Gaumen, Zunge, Vorderzähne und Lippen.

mili designatis. Et alios ex tempore et eius partibus composuerunt.

Sed forte si aliquis tempus ad *perfectionem* comparaverit vel e contrario et tempus ad suas partes, inveniet multiplices [1]).

Alii autem istos *modos* ad 5 per reductionem posuerunt puta magister Franco. Reductio tamen, ut videtur, pluralitatem non impedit. Quamquam enim omnes syllabi ad 4 primos reducuntur, propter hoc non est eorum pluralitas impedita. Et forte qui 6 *modos* posuerunt, melius dixerunt. Plurimi enim modernorum [2]) adhuc eis utuntur et ad illos omnes suos cantus reducunt. Si vero fuerint tantum 6 sive plures sive pauciores, parum differt, quod eadem mensura utrobique reservatur.

Postquam itaque de mensura et modo mensurandi diximus, dicamus, qualiter cantus designatur et per quae signa repraesentatur.

Imaginatur autem cantus unus vel plures quemadmodum una linea determinata quantitate uniformi regula mensurata vel plures lineae sic ad invicem coaequatae. Sed sonus in voce humana non potest diu continuari. Immo oportet pausare et pausam aliquo modo designare. Quam antiqui per lineam ex traverso positam designaverunt et adhuc ista moderni utuntur, sive pausa virtua-

1) multoplices. 2) mondernorum.

sie dann jenen, welcher aus lauter *Perfektionen* bestand, die mit ähnlicher Figur notiert waren. [1]) Und andere bildeten sie aus dem *tempus* und dessen Teilen.

Wenn nun vielleicht jemand das *tempus* mit der *Perfektion* vergleicht oder umgekehrt und das *tempus* mit seinen Teilen, wird sich ihm immer dasselbe Bild darbieten.

Andere aber, nämlich Meister Franco, haben durch Reduktion die Zahl der *modi* auf fünf festgesetzt. Indes scheint die Reduktion nicht daran zu hindern, daß es mehr sein können. Denn obgleich alle Solmisationssilben auf die vier ersten zurückgeführt werden, ist deswegen das Vorkommen von mehr nicht verhindert worden. Vielleicht haben auch diejenigen, welche sechs *modi* setzten, besser daran gethan. Denn die meisten der modernen Musiker brauchen sie noch und führen auf sie alle ihre Gesänge zurück. Ob es aber nur sechs gewesen sind, oder mehr oder weniger, fällt wenig in die Wagschale, weil überall dieselbe Messung gewahrt wird.

Nachdem wir nun über die Mensur und die Art und Weise zu messen gesprochen haben, wollen wir sagen, wie ein Gesang aufgeschrieben und durch welche Zeichen er dargestellt wird.

Man stellt sich aber einen oder mehrere Gesänge vor wie eine Linie, die der Quantität nach bestimmt und mit einheitlichem Maße gemessen ist, oder wie mehrere Linien, die auf solche Weise unter einander gleichgemacht sind. Der Ton kann jedoch mit der menschlichen Stimme nicht lange ausgehalten werden. Ja es ist im Gegenteil notwendig, zu pausieren und die Pause auf irgend eine Weise zu bezeichnen. Die Alten

1) Vgl. Aristoteles, Coussemaker I, 279 b.

liter sit, quam finem punctorum appellant, [sive sit] unius *perfectionis* vel plurium sive 2 temporum sive unius sive alicuius partis temporis maioris vel aequaliter.

Et ad sonum repraesentandum quaedam signa generalia et figuras indeterminatas inveniebant, per quas non potuerunt sufficienter cantum vel sonum repraesentare. Et ideo alii determinationem addiderunt. Posuerunt enim unam figuram quadratam habentem lineam recte descendentem vel ascendentem a parte dextra, quam *longam* appellaverunt et eam per *duplicem longam*, *perfectam* et *imperfectam* diviserunt. Aliam autem posuerunt quadratam simplicem, quam *brevem* vocaverunt et eam per *brevem rectam* et *alteram brevem* diviserunt. Tertia vero figura fuit habens angulos ex opposito se respicientes aequales, adinvicem autem [in]aequales[1]), quam *semibrevem* vocaverunt. Et quemadmodum grammaticus ex paucis litteris earum coniunctione et situatione potest dictionem quamlibet designare, et artificialiter numerans ex paucis figuris earum praepositione et postpositione numerum quemlibet infinitum designare, ita musicus ex 3 figuris cantum quemlibet mensuratum. Per *longam* enim potest *perfectionem* vel 3 tempora significare puta per *perfectam perfectionem* et per *imperfectam* 2 tempora; sed per *brevem tempus* vel 2 tempora, per dictam

1) aequalem.

stellten sie durch einen Querstrich dar, welchen auch die modernen Musiker noch gebrauchen, mag es sich nun virtuell um eine Pause handeln, wie beim *finis punctorum*[1]); oder mag eine Pause einer *Perfektion* oder mehrerer, oder zweier *tempora* oder eines *tempus* oder irgend eines größeren Teiles des *tempus* vorliegen oder dergleichen.

Zur Darstellung eines Tonstückes erfand man auch gewisse allgemeine Zeichen und unbestimmte Figuren, durch welche sie (aber) ein Gesang- oder Instrumentalstück nicht hinreichend darstellen konnten. Andere fügten daher eine Bestimmung hinzu. Sie setzten nämlich eine quadratische Figur, die einen gerade ab- oder aufsteigenden Strich an der rechten Seite hat, und nannten sie *longa*. Sie teilten dieselbe in *duplex*, *perfekte* und *imperfekte longa*. Eine andere Figur nahmen sie aber einfach quadratisch an, nannten sie *brevis* und teilten sie in *brevis recta* und *brevis altera*. Es gab auch noch eine dritte Figur, in der die einander gegenüberstehenden Winkel gleich, die nebeneinander liegenden aber ungleich sind; dieselbe nannten sie *semibrevis*. Wie nun der Grammatiker mit wenigen Buchstaben durch deren Verbindung und Stellung jegliches Wort aufzeichnen und der Rechner kunstvoll aus wenigen Figuren durch deren Vor- und Nachstellung eine jede unbeschränkte Zahl niederschreiben kann, so kann der Musiker mit diesen drei Figuren einen jeden gemessenen Gesang notieren. Mit der *longa* kann er die *Perfektion* bezeichnen und zwar drei *tempora* für die *perfectio perfecta* und zwei für die *perfectio imperfecta*. Mit der *brevis* aber notiert er ein oder zwei *tempora*, und mit der be-

1) Der Schlußstrich am Ende eines Melodie-Teiles oder einer Melodie.

vero *semibrevem* partis *temporis* designatur. Et ulterius, cum cantus aliquotiens sit sine dictamine et discretione syllabarum, ut signum signato renderet, oportuit hoc *ligatione* figurarum repraesentare. Unde et ex bonitate artis, quae breviora quaerit superflua ejiciens, regulam acceperunt, quod, ubicunque[1]) potest poni *figura ligata*, non debet apponi pluralitas figurarum. Fecerunt igitur *ligatas figuras* ex 2 vel 3 vel pluribus, quas per diversas differentias tam a parte principii quam a parte finis distinxerunt. A parte vero principii per lineas descendentes[2]) et ascendentes tam a dextra quam a sinistra, quas *cum proprietate* et *cum opposita proprietate* et suas oppositas vocaverunt.

Istis autem figuris diversimode significationem tribuerunt. Unde sciens cantare et exprimere cantum secundum quosdam et secundum alios non est sciens. Omnium autem istorum diversitas apparebit diversos tractatus aliorum intuenti. Nos vero hic non intendimus eorum diversitates enarrare nec ad omnia particularia descendere, sed secundum posse nostrum [canones vulgares tradere], sicut in libro Galeni[3]), qui dicitur *techne*[4]), traduntur canones vulgares artis medicinae. Nimius enim descensus circa particularia fastidium generat et plures revocat a cognitione veritatis.

1) ubique 2) descentes.
3) Galieni.
4) tegne.

sagten *semibrevis* Teile des *tempus*. Und weiter, wenn sich irgend ein Gesang ohne Text und Silbentrennung findet, so ist, um dem in der Schrift Ausdruck zu verleihen, notwendig, dies durch Bindung (Ligatur) der Notenzeichen darzustellen. Daher nahm man wegen der Vortrefflichkeit der Kunst, welche das Kürzere sucht und das Überflüssige wegwirft, die Regel an, daß, wo eine *Ligatur* gesetzt werden kann, mehrere Figuren nicht gesetzt werden dürfen. Man machte nun Ligaturen aus zwei, drei oder mehr Tönen und unterschied dieselben wegen der verschiedenen Abweichungen sowohl am Anfange als auch am Ende, und zwar am Anfange durch sowohl rechts wie links auf- und absteigende Linien. Diese Figuren nannte man nun *cum proprietate* und die entgegengesetzten *cum opposita proprietate*.

Da man ihnen aber eine verschiedene Bedeutung gab, so war mancher, der nach der Lehre gewisser Leute zu singen und notieren verstand, nach der Lehre anderer ein Unwissender. Die Verschiedenheit aller dieser (Lehren) wird aber demjenigen offenbar, der sich in die verschiedenen Traktate der Anderen Einsicht verschafft. Wir beabsichtigen nämlich hier nicht, die Abweichungen derselben aufzuzählen, noch auf alle Einzelheiten einzugehen, sondern nach unserm besten Können nur die allgemeinen Regeln zu geben, wie es in der Schrift *τέχνη*[1]) des Galenus geschieht, in der die allgemeinen Regeln der Medicin behandelt werden. Das zu tiefe Eingehen auf Einzelheiten erzeugt nämlich Ermüdung und zieht gar Viele von der Erkenntnis der Wahrheit ab.

1) Gemeint ist die τέχνη ἰατρική (Heilkunde). Siehe Kühn, Claudii Galeni Opera, Leipzig 1821—1833.

Plurimi tamen modernorum Parisiis utuntur figuris, prout in arte magistri Franconis sumuntur.

De mensura itaque et modo mensurandi et modo designandi vel describendi cantum universaliter haec dicantur. Sequens igitur est dicere de *mensuratis*, quid unumquodque[1] sit et quae partes eorum et qualiter componantur.

Motetus vero est cantus ex pluribus compositus habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus, eo quod ibi sunt 3 cantus vel 4, plura[2] autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamina et in aliquibus non. Sed dico utrobique harmonialiter consonans, eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum *diatessaron* vel *diapente* vel *diapason*, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus.

Cantus autem iste non debet coram vulgaribus[3] propinari, eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum creationem, quemadmodum *cantilena*,

1) unumque.
2) polura.
3) vulgalibus.

Die meisten der modernen Musiker in Paris bedienen sich der Tonzeichen, wie sie in dem Lehrbuche des Meister Franko vorliegen.

Über die Mensur, die Art der Messung und die Methode, wie man einen Gesang aufschreibt oder notiert, haben wir nun ganz im allgemeinen gehandelt. Unsere Aufgabe ist es jetzt, über die gemessenen Stücke zu sprechen, was ein jedes sei, welches seine Teile und wie sie komponiert werden.

Der *Motetus* ist ein aus mehreren Stimmen zusammengesetzter Gesang, der mehrere Texte oder vielfache Silbenabteilung hat und bei dem je zwei Stimmen im Zusammenklang[1] miteinander konsonieren. Ich sage aber: »aus mehreren Stimmen zusammengesetzt«, weil bei ihm 3 oder 4 Stimmen vorhanden sind, »mehrere Texte«, weil eine jede Stimme seine Silbenabteilung haben muß mit Ausnahme des Tenor, der bei manchen (Moteten) einen Text hat, bei anderen aber nicht. Ich sage ferner: »bei dem je 2 Stimmen im Zusammenklang miteinander konsonieren«, weil eine jede Stimme mit einer anderen konsoniert in irgend einer der vollkommenen Konsonanzen, sei es nun in der *Quarte*, *Quinte* oder *Oktave*. Über diese haben wir oben gesprochen, als wir über die Grundlagen der Musik handelten.

Dieser Gesang ist aber nicht geeignet, dem Volke als Kost vorgesetzt zu werden, weil es seine Feinheit nicht empfindet, noch durch sein Anhören ergötzt wird. Wohl aber paßt er für die Gebildeten und jene, welche die Feinheiten der Künste aufsuchen. Und so pflegt diese Form an ihren Festen zu ihrer Erbauung gesungen zu werden, wie die *Kantilene*,

1) Hier und im Folgenden hat ***harmonia*** im Gegensatz zum Anfange den Begriff des gleichzeitigen Erklingens mehrerer Töne.

quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.

Organum vero, prout hic sumitur, est cantus ex pluribus harmonice compositus unum habens tantum dictamen vel discretionem syllabarum. Dico autem tantum habens unum dictamen, eo quod omnes cantus fundantur super unam discretionem syllabarum. Cantus autem iste dupliciter variatur. Est enim quidam, qui supra cantum determinatum puta ecclesiasticum fundatur, qui ecclesiis vel locis sanctis decantatur ad dei laudem et reverentiam summitatis.

Est cantus iste appropriato nomine *organum* appellatus. Alius autem fundatur supra cantum cum eo compositum, qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari et ex his nomen trahens appropriato nomine *conductus* appellatur. Communiter tamen loquentes totum hoc *organum* dicunt; et sic communis est omnis descriptio supradicta.

Hoquetus [est] cantus abscisus ex duobus vel pluribus compositus. Dico autem ex pluribus compositus, quia, licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter 2[1]), possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta. Cantus autem iste coloneis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Simile enim sibi simile quaerit, in suo simili delectatur.

1) 4.

die da *Rotundellus* (Rundgesang) genannt wird, an den Festen des Volkes ihren Platz hat.

Das *Organum*, wie wir es hier meinen, ist ein Gesang, der aus mehreren gleichzeitig erklingenden Stimmen zusammengesetzt ist und nur einen Text oder eine Silbenabteilung hat. Ich sage aber: »nur einen Text« deshalb, weil alle Stimmen sich auf den nämlichen Text gründen. Diese Gesangsform zerfällt nun in zwei Arten. Die eine hat einen bekannten und zwar geistlichen Gesang zur Grundlage und wird in Kirchen oder an heiligen Orten zum Lobe Gottes und zur Verehrung des Höchsten gesungen.

Diese Gesangsform ist im eigentlichen Sinne *organum* genannt worden. Die andere Art baut sich aber auf einem gleichzeitig mit ihr geschaffenen Gesang auf und pflegt bei den Gelagen und Festen vor den Gebildeten und Reichen gesungen zu werden. Indem sie davon ihren Namen ableitet, wird sie mit dem eigentlichen Namen *conductus* benannt[1]). Spricht man aber allgemein, so nennt man das Ganze *organum*, und allgemein ist ja die ganze obige Beschreibung.

Der *hoquetus* ist ein abgehackt vorzutragender Gesang, der aus zwei oder mehr Stimmen zusammengesetzt ist. Ich sage aber: »aus mehr Stimmen zusammengesetzt«, weil, wenn auch das Abhacken oder Verstümmeln zwischen zwei Stimmen genügt, doch mehr Stimmen sein können, damit bei dem Abstoßen der Zusammenklang ein vollkommener sei. Dieser Gesang entspricht aber dem Geschmacke der Bauern und jungen Leute wegen seiner Beweglichkeit und Geschwindigkeit. Das Ähnliche sucht

1) *Conductus* hat nämlich im Mittelalter auch die Bedeutung: Gastmahl, Mahlzeit. Vgl. Du Cange, Glossar: *conductus = cibus ad communem refectionem appositus, conductare = prandium (convivium) praestare.*

Partes autem istorum plures sunt, puta: *Tenor*, *motetus*, *triplum*, *quadruplum* et in *hoquetis* primus, secundus et ultimo eorum *duplum*.

Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum; et eas regulat et eis quantitatem dat, quemadmodum ossa partibus aliis.

Motetus vero est cantus ille, qui supra tenorem immediate ordinatur et in diapente ut plurimum incipit et in eadem proportione, qua incipit, continuatur vel [in] diapason ascendit, et in *hoquetis* ab aliquibus dicitur *magiscolus* ut in hoqueto, qui dicitur: *Ego mundus*.

Triplum vero est cantus ille, qui supra *tenorem* in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari. Dico autem ut plurimum, quia aliquotiens in *tenore* vel diapente descendit propter euphoniam, quemadmodum *motetus* aliquando in diapason ascendit.

Quadruplum vero est cantus, qui aliquibus additur propter consonantiam perficiendam. Dico autem aliquibus etc., quia in aliquibus sunt tantum 3 et ibi faciunt cum perfecta consonantia ex 3 cantum[1]). In aliquibus vero quartus additur, et dum unus trium pausat vel ornate ascendit, vel duo ad invicem se truncant, quartus consonantiam servat.

1) centur.

nämlich das ihm Ähnliche auf und wird durch Seinesgleichen ergötzt.

Jene Formen haben nun mehrere Teile, nämlich: *Tenor*, *motetus*, *triplum*, *quadruplum* und bei den *Hoqueten* erste Stimme, zweite Stimme und schließlich deren *duplum*.

Tenor heißt jener Teil, auf dem sich alle anderen aufbauen, wie die Teile eines Hauses oder Bauwerkes auf ihrem Fundament; und er regelt sie und bestimmt ihre Größe, wie das Knochengerüst die Größe der anderen Teile bestimmt.

Motetus heißt aber jene Stimme, die sich unmittelbar über dem *Tenor* anreiht, meist in der Quinte anfängt, und in demselben Verhältnis, mit dem es begonnen, fortschreitet oder zur Oktave hinaufsteigt. Bei den *Hoqueten* wird diese Stimme von manchen *magiscolus*[1]) genannt, wie in dem *hoquetus* mit dem Texte: *Ego mundus*.

Triplum heißt jene Stimme, die im Oktavabstand über dem *tenor* anfangen und in demselben Abstand meist weitergeführt werden muß. Ich sage aber: »meist«, weil sie ab und zu des Wohlklangs wegen in den *tenor* oder die Quinte hinabsteigt, ebenso wie der *motetus* zuweilen in die Oktave hinaufsteigt.

Das *quadruplum* ist eine Stimme, die manchen Sätzen hinzugefügt wird, um den Zusammenklang vollkommen zu machen. Ich sage aber: »manchen«, weil es bei einigen Stücken nur drei Stimmen giebt und dort mit drei Stimmen ein Musikstück mit vollkommenem Zusammenklang geschaffen wird. Bei manchen jedoch wird eine vierte hinzugefügt, und diese vierte Stimme wahrt, während eine der drei anderen pausiert oder

1) Du Cange führt in seinem Glossar magiscolus nicht auf, wohl aber magiscola, der Vorsteher der Schule an Kathedralkirchen.

mit Figurenwerk hinaufsteigt oder zwei abwechselnd den Ton abhacken, die Konsonanz.

Primus vero in *hoquetis* est, qui primo truncare incipit, sed secundus, qui secundo post primum truncat.

Erste Stimme wird im *hoquetus* diejenige genannt, die mit dem Abhacken beginnt, zweite aber jene, welche nach der ersten abhackt.

Duplum vero est, qui cum *tenore* minimam facit abscisionem et cum eo aliquotiens in diapente consonat et aliquando in diapason proportione, ad quod multum iuvat bona discretio[1] decantantis[2].

Duplum heißt die Stimme, welche mit dem Tenor am wenigsten hoquetiert und mit ihm zuweilen in der Quinte, zuweilen in der Oktave ertönt, wobei es viel auf den guten Geschmack des Sängers ankommt.

Volens autem ista componere primo debet *tenorem* ordinare vel componere et ei *modum* et *mensuram* dare. Pars enim principalior debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae, quemadmodum natura in generatione animalium primo format membra principalia, puta: cor, hepar, cerebrum et illis mediantibus alia post formantur. Dico autem ordinare, quoniam in *motellis* et *organo tenor* ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per *modum* et *rectam mensuram* amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in *conductibus tenor* totaliter fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat. *Tenore* autem composito vel ordinato debet supra eum *motetum* componere vel ordinare, qui ut plurimum cum *tenore* in diapente proportione resonat et propter sui harmoniam aliquotiens ascendit vel descendit.

Wer nun jene Formen komponieren will, muß zuerst einen *tenor* zurecht machen oder neu schaffen und ihm Maß und Mensur geben. Dieser hauptsächlichere Teil muß nämlich zuerst geschaffen werden, weil mit seiner Hilfe hernach die anderen gestaltet werden, gleichwie die Natur bei der Schöpfung der lebenden Wesen zuerst die hauptsächlichen Teile, nämlich: Herz, Leber, Gehirn, und mit deren Hilfe hernach alle anderen schafft. Ich sage aber: »zurechtmachen«, weil bei den Formen *motellus* und *organum* der *tenor* aus dem alten und früher komponierten Gesange (Kirchengesange) herstammt, aber vom Künstler vermittels des *modus* und richtiger Mensur weiter bestimmt wird. Und ich sage: »neu schaffen«, weil bei den *Kondukten* der *tenor* ganz neu geschaffen und nach Wunsch des Künstlers hinsichtlich des *modus* und der Mensur eingerichtet wird. Wenn aber der *tenor* komponiert oder hergerichtet ist, so muß man über ihn den *motetus* komponieren oder herrichten. Dieser ertönt meist mit dem *tenor* im Abstande einer Quinte und steigt seiner Melodie wegen bald auf und bald ab.

Sed ulterius debet istis *triplum* superaddi, quod[3] cum *tenore* ut

Weiter muß nun jenen Stimmen oben das *triplum* hinzugefügt werden, welches mit dem *tenor* meist im Abstande einer Oktave erklingt

1) decretio. 2) decantatis 3) qui.

plurimum debet in diapason proportione resonare et propter sui harmoniam potest in locis mediis sistere vel usque ad diapente aliquotiens descendere. Et quamquam ex istis 3 consonantia perficiatur, potest tamen eis aliquotiens decenter addi *quadruplum*, quod[1]), cum alii cantus descendent vel ascendent ordinatim[2]) vel abscisionem facient vel pausabunt, consonantiam resonabit. In componendo vero *organum* modorum alternationem quam plurimum faciunt, sed in componendo *motellos* et alia, modorum unitatem magis servant. Et in *commotellis* plura sunt[3]) dictamina. Si unum syllabis vel dictionibus alium excedat, potes eum per appositionem brevium et semibrevium alteri coaequare[4]). Volens autem *hoquetum* ex duobus puta primo et secundo componere debet *cantum* vel *cantilenam*, supra quod fit *hoquetus*, partiri et[5]) unicuique partem distribuere. Et potest aliquantulum rectus cantus exire cum decenti *additione*, nisi quod eius mensuram [non] observet.

und seiner Melodie wegen sich in der Mittellage aufhalten oder zuweilen bis zur Quinte hinabsteigen kann. Obgleich aus jenen drei Stimmen ein vollkommener Zusammenklang hervorgeht, so kann ihnen doch manchmal ganz gut das *quadruplum* hinzugefügt werden, welches, während die anderen Stimmen in einem Zuge hinab- oder hinaufsteigen oder eine abgehackte Melodie hervorbringen oder pausieren, die Konsonanz zur Geltung bringen wird. Bei der Komposition eines *organum* nimmt man möglichst häufigen Wechsel der *modi* vor, bei Komposition von *motelli* und anderen Formen hält man mehr an einem *modus* fest. Bei den *commotelli* liegen mehrere Texte vor. Hat nun ein Text im Verhältnis zum anderen Überschuß an Silben und Worten, so kann man ihn durch Anwendung von *breves* und *semibreves* dem anderen gleich machen. Will man aber einen zweistimmigen *hoquetus* komponieren, so muß man den *cantus* oder die *Kantilene*, über welcher der *hoquetus* geschaffen wird, teilen und einer jeden Stimme einen Teil zukommen lassen. Es kann auch die eigentliche Melodie mit einer mäßigen *Zufügung* endigen, wofern diese nur der ersteren Mensur beobachtet.

Sic enim unus iacet super alium ad modum regularum et coopertureae domus et sic continua abscisio fiet.

So liegt nun eine Stimme über der anderen nach Art der Schriftzeilen und des Daches eines Hauses und so wird ein fortwährendes Abhacken vor sich gehen.

Volens ultimo *duplum* componere debet munitam abscisionem supra *tenorem* facere et ei aliquotiens consonare.

Wer schließlich ein *duplum* komponieren will, der muß den Bau der abhackenden Stimmen über dem *tenor* aufrichten und mit ihm dann und wann Konsonanzen bilden.

De *mensuratis* igitur et eorum partibus et eorum compositione in vulgari et canonice dicta sufficiant.

Über die Formen der Mensuralmusik und deren Teile sowie deren Komposition haben wir in allgemeinverständlicher und allgemeingiltiger Form genug gesagt.

1) qui. 2) ordinatem. 3) sint. 4) quoequari. 5) vel.

In quo propositum de musica *praecise mensurabili* terminatur.

Omnipotens autem pater largifluus, a quo mundi creaturae esse, vivere, intelligere receperunt, unumquodque secundum naturam ei debitam ordinavit. Et si secundum sermones mobiles benefaciens debeat a benefacto[1]) laudem vel remunerationem loco recompensationis recipere et iste gloriosus benefactor[2]) istorum remuneratione non indigeat, sed per se ipsum sufficiat in se ipso et eorum bonis operibus et laudibus fit contentus, ipsum verum creatorem debent omnia creata recognoscere et ipsum regratiari et unumquodque[3]) secundum posse suum venerari.

Cum itaque inter omnia a deo creata homo post angelum magis recipiat, quod est intelligere et rationari, debet ipsi per bonas operationes applaudere et eum nocte dieque laudare. In isto autem officio angeli sunt potentes propter nobilitatem suae naturae et quoniam organis sensitivis et fatigabilibus non utuntur. Homo vero istam operationem diu continuare non potest, eo quod in materia corporali formam habet et cum organis corporalibus operatur. Sed alias operationes oportet eum frequentare, ut est: comedere et bibere et dormire et multas alias operationes has sequentes. Et ideo habet homo determinata tempora specialiter, in quibus debet magis suum laudare creatorem, donec a consuetis operibus requiescit.

Damit schließen wir, was wir über die *genau gemessene* Musik beibringen wollten.

Der allmächtige und allgegenwärtige Vater aber, von dem die Geschöpfe der Welt Sein, Leben und Denken empfangen haben, hat ein jedes Ding nach seiner ihm zukommenden Natur geordnet. Und wenn nach dem schwankenden Urteil der Menge der Wohlthäter von dem, dem er wohl thut, Lob und Vergeltung als Bezahlung empfangen soll, jener ruhmreiche Wohlthäter aber ihrer Vergeltung nicht bedarf, sondern durch sich und in sich selbst Genüge findet und durch die guten Werke und Lobpreisungen derselben zufrieden gestellt wird, müssen ihn eben alle Geschöpfe als den wahren Schöpfer anerkennen und ihm danken und ihn ein jedes nach bestem Können verehren.

Wenn nun unter allen von Gott geschaffenen Wesen der Mensch nach dem Engel mehr von dem empfängt, was Intellekt und Vernunft heißt, so muß sich derselbe ihm durch gute Werke erkenntlich zeigen und ihn Tag und Nacht loben. In jenem Dienste sind aber die Engel stark ihres edlen Herkommens wegen und weil sie sich sinnlich wahrnehmbarer und ermüdender Werkzeuge nicht bedienen. Der Mensch jedoch kann jene Thätigkeit nicht lange fortsetzen, weil seine Gestalt aus körperlichen Stoffen besteht und er seine Thätigkeit mit körperlichen Werkzeugen ausübt. Er muß vielmehr andere Thätigkeiten, wie: Essen, Trinken, Schlafen und die vielen anderen Verrichtungen, welche den genannten folgen, häufig ausführen. Daher hat der Mensch besonders festgesetzte Zeiten, in denen er, während er von der gewohnten Arbeit ruht, in höherem Maße seinen Schöpfer lobt.

1) benefaciente. 2) benefator. 3) unumquemque.

Cuiusmodi est tempus gloriosae nativitatis Christi et sanctae quadragesimae[1]) cum tempore passionis et resurrectionis et ascensionis eiusdem et festo sanctorum et sanctarum, quae a legis magistris et latoribus sunt statuta. Et quamquam omnes artes vel scientiae et omnis humana eruditio ad hoc tendat quam potest, tres tamen artes ad hoc propinquius ordinantur, puta *grammatica*, quae scribere cum modo loquendi et proferendi docet, et ars illa, quae temporum distinctionem et eorum computationem tradit, quam *compotum* (?) appellat, quae *naturali* vel *astronomiae* subiungatur, et cum his duabus concurrit *musica*, quae de cantu et modo cantandi discernit. Et istas tres non debet nisi ecclesiasticus ignorare.

Eine solche Zeit ist die der ruhmreichen Geburt Christi, die Fastenzeit mit der Zeit des Leidens, der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn sowie dem Feste der heiligen Männer und Frauen, welche alle von den Lehrern und Verordnern der Gesetze festgesetzt worden sind. Und obgleich alle Künste und Wissenschaften und alles, was der menschliche Geist schafft, möglichst sein Augenmerk darauf richtet, so sind doch drei Künste hierzu besonders ausersehen worden, nämlich die *Grammatik*, welche schreiben zugleich mit der Art und Weise zu sprechen und vorzutragen lehrt, die *Rechenkunst*, jene Kunst, welche die Unterscheidung der Zeiten und deren Berechnung lehrt und mit der *Naturkunde* oder *Astronomie* verbunden ist, und mit diesen beiden vereinigt die *Musik*, welche zwischen Gesang und Gesangsweise unterscheidet. Diese drei aber braucht nur der Mann der Kirche wohl zu kennen.

De duabus autem primis alibi dicendum est. De tertia vero, puta de *musica*, est speculatio praesens, quod a principio promissum est. Et de hac prius generaliter sermonem tradidimus, prout usui civium necessaria est et prout videlicet ad bonitatem et conservationem totius civitatis.

Die beiden ersten müssen anderswo erörtert werden. Über die dritte, nämlich die *Musik*, handeln wir jedoch hier, wie wir es von Anfang an versprochen haben. Im Vorhergehenden haben wir über sie allgemein geredet, *wie sie für den Gebrauch der Bürger notwendig* ist und wie für die Wohlfahrt und Erhaltung des ganzen Staates.

Nunc vero temptemus specialius de ea dicere, prout viro ecclesiastico necessaria est ad creatoris laudem et dei servitium ordinatur.

Jetzt aber wollen wir versuchen, näher auf dieselbe einzugehen und zeigen, wie ihrer der Geistliche zum Lobe des Schöpfers bedarf und wie der Gottesdienst geordnet ist.

Dividentes autem servitium ecclesiasticum totum ad 3 membra generaliter reducunt, puta *matutinas*, *horas* et *missam*.

Wenn wir nun den Gottesdienst einteilen, so führen wir den ganzen allgemein auf drei Teile zurück, nämlich die *Metten*, die *Stundengebete* und die *Messe*.

1, kadragesimae.

Matutinas autem appellant illud servitium, quod domibus religionis vel ecclesiis cathedralibus circa mediam noctem fit et dicitur, vel in ecclesiis publicis ante primam in mane. Et partes huius appellant: *Invitatorium*, *venite*, *hymnus*, *antiphona*, *psalmus*, *lectio*, *responsorium noctuale* cum suo *versiculo* et ultimo *orationem*.

Metten nennt man aber jenen Gottesdienst, welcher in Klöstern oder Kathedralen um Mitternacht oder in öffentlichen Kirchen vor der ersten Morgenstunde (vor Anbruch des Tages) stattfindet und abgehalten wird. Die Teile desselben sind: *Invitatorium*, *Venite*, *Hymnus*, *Antiphone*, *Psalm*, *Lektion*, *nächtliches Responsorium* mit seinem *Versikel* und schließlich *Gebet*.

Horas autem appellant illud servitium, quod horis determinatis dicitur, puta in prima, tertia, sexta, nona, vesperis et complectorio. Cuius particulae sunt: *hymnus*, *antiphona*, *psalmus* et *responsorium* et *oratio*.

Unter *Stundengebeten* (*Horen*) versteht man jenen Gottesdienst, der zu bestimmten Stunden und zwar um die erste (Prim), dritte (Terz), sechste (Sext), neunte Stunde (None), zur Vesper und am Schlusse des Tages (Kompletorium) abgehalten wird. Seine Teile sind: *Hymnus*, *Antiphone*, *Psalm*, *Responsorium* und *Gebet*.

Missam autem appellant illud gloriosum servitium, in quo maxima et divina mysteria sunt completa, in quo etiam bonus christianus et fidelis suo creatori sacrificium reddit per devotam orationem et oblationem et in quo maximum sacramentum ecclesiae celebratur. Cuius partes sunt: *Officium* vel *introitus*, *kyrie eleyson*, *gloria in excelsis deo*, *oratio*, *epistola*, *responsorium*, *alleluia*, *sequentia*, *evangelium*, *credo in deum*, *offertorium*, *secreta*, *praefatio*, *sanctus*, *canones missae*, *agnus*, *communio*, *postcommunionem*.

Messe heißt aber jener ruhmreiche Gottesdienst, in dem die größten und göttlichen Mysterien sich vollziehen, in dem auch der gute und gläubige Christ seinem Schöpfer durch ergebenes Gebet und Opfergabe ein Opfer darbringt und das größte Sakrament der Kirche gefeiert wird. Seine Teile sind: *Officium* oder *Introitus*, *Kyrie eleyson*, *Gloria in excelsis deo*, *Gebet*, *Epistel*, *Responsorium*, *Alleluia*, *Sequenz*, *Evangelium*, *Credo in deum*, *Offertorium*, *stilles Gebet*, *Präfation*, *Sanctus*, *Messenkanon*[1]), *Agnus*, *Kommunion* (*Abendmahl*) und *Postkommunion*[2]).

1) Unter *canones missae* ist nach Walafrid Strabo, de Reb. Eccl., cap. 22, das Gebet zu verstehen, das bei der Messe vor und bei der Weihe der göttlichen Hostie vom Priester hergesagt wird. Es wird *Kanon* genannt, weil auf ihm das gesetzmäßige und richtige Zustandekommen der Sakramente beruht. Der *Kanon* zerfällt in 4 Teile, nämlich: *stilles Gebet*, *Präfation*, *eigentlicher Kanon* und *Vater unser*. (Vgl. Du Cange, Glossarium, Artikel: *Canon missae*.) In vorliegender Stelle ist mit *canones missae* nur das *Vater unser* gemeint.

2) Die *Post communio* oder *post communionem* ist eine *Antiphone*, welche nach dem Abendmahl, zum Zeichen, daß dasselbe vollzogen ist, gesungen wird. Sie wurde einst, wie Walafrid Strabo, de Reb. Eccl., cap. 2, bezeugt, *ultima oratio ad complendum* (Schlußgebet) genannt. (Du Cange, Glossarium, Artikel: *Post communio*.)

Ad musicum autem non pertinet determinare de quibusdam partibus hic contentis puta de *lectionibus*, *epistolis*, *evangeliis* et *orationibus*. Hae enim secundum diversos usus diversificantur[1]) et regulis accentus et grammatibus amplius gubernantur[2]). Sed propter multitudinem aliarum partium ad musicum[3]) pertinentium et ob earundem confusionem necesse fuit musico artem aliquam invenire, mediante qua huius partes uniret, cognosceret et regularet. Ad quod antiqui plures regulas invenerunt de hoc plures libros et scripta plurima componentes. Sequentes vero ad pauciora reduxerunt, sed moderni 4 regulis utuntur, quas *tonos* appellant.

Et ideo antequam de partibus musicalibus per eos regulatis[4]) prosequamur, quid *tonus*, quot *toni*, qualiter ad invicem differunt est dicendum.

Describunt autem *tonum* quidam dicentes eum esse regulam, quae de omni cantu in fine iudicat. Sed isti videntur multipliciter peccare. Cum enim dicunt de omni cantu, videntur[5]) cantum civilem et mensuratum includere. *Cantus autem iste per toni regulas non forte vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc si per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo*[6]) *faciunt mentionem.*

1) diversificatur.
2) gubernatur.
3) musico.
4) regulatas.
5) utuntur.
6) deo.

Es hat keinen Wert, dem Musiker über gewisse hierin enthaltenen Teile, wie die *Lektionen*, *Epistel*, *Evangelien* und *Gebete* eine Erklärung zu geben. Diese sind nämlich je nach dem verschiedenen Gebrauche verschieden und richten sich mehr nach den Regeln des Accents und der Grammatik. Wegen der Menge der anderen Teile, welche den Musiker angehen, und wegen deren Vermischung war es für den Musiker notwendig, ein Mittel zu finden, mit Hilfe dessen er die Teile vereinigte, erkannte und regelte. Zu diesem Zwecke erfanden die Alten mehrere Regeln und verfaßten darüber mehrere Bücher und sehr viele Schriften. Ihre Nachfolger aber führten diese auf eine geringere Zahl zurück; die modernen Musiker gebrauchen nur vier Regeln, die sie *Tonarten* (*toni* nennen.

Bevor wir nun in der Besprechung der durch sie geregelten musikalischen Teile fortfahren, müssen wir sagen, was eine *Tonart* ist, wieviel es deren giebt und wie sie sich von einander unterscheiden.

Die *Tonart* definieren manche, indem sie sagen, sie sei eine Regel, welche über jeden Gesang am Schlusse urteilt. Diese aber scheinen mehrfach zu irren. Wenn sie nämlich sagen: »über jeden Gesang«, so scheinen sie die weltliche (bürgerliche) und gemessene Musik einzuschließen. Diese aber richtet sich weder nach den Regeln der Tonart, noch wird sie durch dieselben gemessen. Und wenn sie durch dieselben gemessen wird, so nennt man das nicht Tonart (Modus), durch welche (gemessen wird), noch erwähnt man sie.[1])

1) Der Nachsatz ist vielleicht besser zu übersetzen: so sagt man nicht auf welche Weise, noch erwähnt man sie.

Amplius autem cum plures toni fine conveniant, puta primus et secundus in D gravi, per hoc, quod dicunt in fine, non articulatam[1] differentiam apponunt, nisi quis per hoc intellexit principium et medium [et] cum hoc omne. Amplius autem cum dicunt iudicat, peccare videntur. Non enim regula iudicat, nisi quis metaphorice dicat. Sed est illud, mediante quo iudicat homo, quemadmodum instrumento mediante mechanicus operatur.

Weiter aber, wenn mehrere Tonarten im Schlusse übereinstimmen, wie die erste und zweite im tiefen D, so drücken sie damit, daß sie sagen »am Schlusse«, den Unterschied nicht scharf genug aus, es sei denn, daß jemand dadurch gleich auch den Anfang und die Mitte und damit das Ganze überschauen könnte. Weiter aber, wenn sie sagen: »urteilt«, so scheinen sie mir einen Fehler zu begehen. Denn eine Regel urteilt nicht, es sei denn, daß jemand so in übertragenem Sinne spricht. Sie ist vielmehr dasjenige, mit dessen Hilfe die Menschheit urteilt, wie ein Mechaniker mit Hilfe eines Werkzeuges arbeitet.

Ampliantes autem dictam descriptionem dicentes tonum[2] esse regulam, per quam cognoscimus medium et finem cuiuslibet meli, adhuc in aliquo videntur peccantes, puta cum dicunt cuiuslibet. *Non enim per tonum cognoscimus cantum vulgarem*[3] *puta cantilenam, ductiam, stantipedem*, quemadmodum superius dicebatur. Amplius dicentes tonum esse speciem uniuscuiusque diapason, in alio videntur deficere. Cum enim plures sint modi vel plures diapason et super unumquemque tonum possit diapason collocari, plures essent toni quam 8. Sed tamen eos ad 8 determinare videntur[4].

Wenn sie nun besagte Definition erweitern und behaupten, die Tonart sei eine Regel, durch welche wir Mitte und Schluß einer jeden Melodie erkennen, so scheinen sie mir weiter in einem Punkte zu irren, nämlich darin, daß sie sagen: »eines jeden«. *Denn durch die Tonart erkennen wir nicht die Volksmusik, wie zum Beispiel die Kantilene, die Duktia und den Stantipes*, wie oben erörtert. Wenn sie ferner behaupten, die Tonart sei irgend eine Oktavgattung, so scheinen sie in anderer Hinsicht zu fehlen. Da es nämlich mehr Modi und mehr Oktaven giebt und über einem jeden Tone eine Oktave gesetzt werden kann, so wären mehr als acht Tonarten vorhanden. Aber doch sieht man, daß sie die Zahl derselben auf acht festsetzen.

Temptemus igitur aliter describere et dicamus, quod tonus est regula, per quam quis potest omnem cantum ecclesiasticum cognoscere et de eo iudicare inspiciendo ad initium, medium vel ad finem. Dico autem hic regula per quam etc., quemad-

Wir wollen daher versuchen, anders zu definieren, und wollen sagen, die Tonart sei eine Regel, durch welche man jeden geistlichen Gesang erkennen und über denselben urteilen kann, indem man auf Anfang, Mitte oder Schluß sein Augenmerk richtet. Ich sage hier aber: »eine Regel, durch welche u. s. w.«, wie in der Grammatik und in andern Künsten sich allgemeine Regeln zur Erkennt-

1) articulata. 2) totum. 3) vulgalem. 4) videtur.

modum in grammatica et in aliis artibus regulae inveniuntur generales propter cognitionem et facilem apprehensionem illorum, quae sub eis continentur. Dico etiam cantum ecclesiasticum, ut excludantur[1]) cantus publicus et praecise mensuratus, qui tonis non subiciuntur. Sed dico inspiciendo[2]) etc., quoniam per hoc toni ad invicem distinguuntur.

Ad 8 beatitudines, quas theologi discernunt, inspicientes totum[3]) in 8 modos distribuunt vel forte magis arithmetice[4]) considerantes inspiciendo ad rationem et proprietatem octonarii, qui cubicorum primus est. Quemadmodum enim corpus cubicum proiectum super unum latus firmiter iacet, ita fere omnis cantus ecclesiasticus sub uno istorum 8 modorum contineri videtur. Dico autem fere, quoniam quidam cantus vel legendae de nono fiunt. Qui ad plenum istis regulis non gubernantur, forte tamen ad eos reduci possunt.

Et differentiam ponentes inter istos 8 modos per denominationem: finem, medium et initium, eos communi nomine et numerali appellaverint: impares principales, puta primus, secundus, tertius etc. Dicentes impares principales, authenticos, masculinos, pares vero differenciis contrariis nuncupando et ex hoc nomen cuiuslibet proprium concludebant. Unde primus dicitur authenticus protus, idest auctorizatus, secundus vero plaga proti, tertius authenticus deuterus, idest secundus auctorizatus, quartus

1) excludantur. 2) respiciendo.
3) tonum. 4) arismetice.

nis und zum leichteren Verständnis desjenigen, was ihnen zu Grunde liegt, finden. Ich sage: »geistlichen Gesang«, damit die Volksmusik und die genau gemessene Musik, die sich beide den Tonarten nicht unterwerfen, ausgeschlossen werden. Ich sage aber: »indem man sein Augenmerk richtet u. s. w.«, weil sich hierdurch die Töne von einander unterscheiden.

Indem sie sich an die 8 Seligpreisungen[1]) hielten, welche die Theologen unterscheiden, oder vielleicht mehr arithmetisch dachten und auf das Verhältnis und die Eigenschaft der Zahl 8 hinblickten, die die erste Kubikzahl ist, teilten sie das Ganze in 8 Modi.[2]) Wie nämlich ein hingeworfener Würfel auf einer Seite festliegt, so scheint fast jeder geistliche Gesang einem jener acht Modi anzugehören. Ich sage aber: »fast«, weil gewisse Gesänge oder Legenden aus einem neunten modus gehen. Diese folgen zwar durchgängig jenen Regeln nicht, können jedoch vielleicht auf sie zurückgeführt werden.

Indem sie nun diese 8 modi vermittelst der Benennungen: Schluß, Mitte, Anfang unterschieden, werden sie dieselben mit einem allgemeinen und einem Zahl-Namen benannt haben, nämlich die ungeraden Prinzipaltöne und zwar erster, zweiter, dritter u. s. w. Da sie die ungeraden Prinzipaltöne oder authentische oder männliche nannten, bezeichneten sie die geraden entgegengesetzt und folgerten hieraus für jeden Ton einen eigenen Namen. So heißt der erste

1) Matthäus 5, v. 3—10.

2) Der *tonus* umfaßt ursprünglich sowohl die authentische als auch die plagale Tonart, der *modus* ist entweder authentisch oder plagal. Es giebt daher 4 toni, aber 8 modi.

plaga deuteri, quintus authenticus tritus, idest tertius auctorizatus, sextus plaga triti, septimus authenticus tetrardus, idest quartus auctorizatus, octavus vero plaga tetrardi.

Modus authenticus protus, das ist erster autorisierter, der zweite plaga proti, der dritte authenticus deuterus, das ist zweiter autorisierter, der vierte plaga deuteri, der fünfte authenticus tritus, das ist dritter autorisierter, der sechste plaga triti, der siebente authenticus tetrardus, das ist vierter autorisierter und der achte plaga tetrardi.

Adhuc 4 principales aliter nominantur, puta: dorius, phrygius, lydius, mixolydius, sed alii 4 hypodorius, hypophrygius, hypolydius, hypermixolydius appellantur.

Ferner werden die vier Prinzipaltonarten noch in anderer Weise benannt, und zwar: dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch und die vier andern: hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch und hypermixolydisch.

Et cantus, qui primi toni sunt, scilicet qui ad eum pertinent, et etiam secundi dixerunt in D gravi terminari, qui vero tertii et quarti in E gravi, qui vero quinti et sexti in F gravi, sed qui septimi et octavi sunt, in G gravi finem habent.

Die Gesänge des ersten Tones, das heißt diejenigen, welche sich auf ihn beziehen, und die des zweiten sollten nun im tiefen D[1]) schließen, die des dritten und vierten aber im tiefen E, die des fünften und sechsten im tiefen F und die des siebenten und achten im tiefen G ausgehen.

Differunt etiam medio quantum ascensum et descensum. Nam authentici sive principales usque ad suum diapason ascendunt vel parum ultra et descendunt usque ad suum finem. Plagales vero usque ad suum diapente ascendunt et sub suo fine descendunt usque ad suum diatessaron vel diapente.

Hinsichtlich der Mitte unterscheiden sie sich nach Auf- und Abstieg. Die authentischen oder Prinzipaltonarten steigen nämlich bis zu ihrer Oktave hinauf, gehen auch ein wenig darüber hinaus und steigen bis zu ihrem Schlußtone hinab. Die Plagalen aber gehen bis zu ihrer Quinte hinauf und unter den Schlußton hinab bis zu ihrer Quarte oder Quinte.

Quemadmodum enim masculus universaliter excedit femellam calliditate et virtute, ita principales suos plagales ascensu excedere dignum esse videtur. Et quamquam, ut videtur, quilibet tonus plures possit habere inceptiones infra terminos suae latitudinis, determinatas tamen unicuique attribuunt, puta primo 5 scilicet in D et E gravibus et e, f, a acutis, secundo vero 4 scilicet in E gravi et d, e, f acutis, tertio 6 scili-

Wie nämlich der Mann allgemein die Frau an Schlauheit und Tüchtigkeit übertrifft, so scheint es ganz in der Ordnung zu sein, daß die Prinzipaltöne ihre Plagalen hinsichtlich des Aufstiegs übertreffen. Und obgleich, wie es scheint, jede Tonart mehrere Anfänge innerhalb der Grenzen seines Umfangs haben kann, so

1) Man nannte die Töne A, B, C, D, E, F, G tiefe (graves), a, b, ♮, c, d, e, f, g hohe (acutae) und a, b, ♮, c, d, (e) / a, b, ♮, c, d, (e) überhohe (superacutae).

cet D, E, F et G gravibus et a et c acutis, quarto vero 5 scilicet in C, D, E, F, G [gravibus], quinto 4 scilicet F gravi et b rotundo et b, c quadratis, sexto vero 3 scilicet in D, E et F gravi, septimo 4 scilicet in G gravi et b, c, d acutis, octavo 4 scilicet in F et G gravibus et a et c acutis.

Istorum autem exempla quisque inveniet in aliorum tractatibus figurata vel per se invenire poterit, si gradualem et antiphonarium et alios libros ecclesiasticales revolvat ad diversitates finis ascensus et descensus inspiciendo. Per istos enim 8 modos fere totus iustus[1]) cantus regulatur necnon et totus cantus a beato Gregorio institutus.

Quid igitur sit tonus et quot tonorum modi et qualiter ad invicem diversificantur, universaliter sit praemissum.

Nunc vero considerandum de partibus musicae ecclesiasticae prius enumeratis, quarum consideratio difficilis nisi viro experto et multum exercitato circa diversos usus ecclesiarum.

Quamquam enim plures sint partes in se et divisae, adhuc secundum diversos usus et consuetudines in tantum diversificantur, quod earum diversitas vix possit ad aliquam unitatem reduci.

Temptantes tamen eas universaliter notificare, prout promisimus,

1) iustorum.

weist man doch einer jeden bestimmte Anfänge zu und zwar der ersten 5, nämlich: D, E graves und e, f, a acutae, der zweiten 4, nämlich: E gravis und d, e, f acutae. der dritten 6, nämlich: D, E, F, G graves und a, c acutae, der vierten 5, nämlich: C, D, E, F, G graves, der fünften 4, nämlich: F gravis und b ♮ c acutae, der sechsten 3, nämlich: D, E, F graves, der siebenten 4, nämlich: G gravis und b, c, d acutae und der achten 4, nämlich: F, G graves und a, c acutae.

Beispiele hierfür wird jeder in den Traktaten anderer aufgezeichnet finden oder sie selbständig herausfinden können, wenn er das Graduale, das Antiphonar und die andern geistlichen Bücher durchblättert und dabei auf die Verschiedenheiten von Schluß, Auf- und Abstieg achtet. Durch jene 8 modi wird nicht allein fast jeder gesetzmäßige, sondern auch der ganze vom seligen Gregor eingesetzte Gesang geregelt.

Was also eine Tonart ist, wieviel es deren giebt und wie sie sich von einander unterscheiden, sei hiermit allgemein vorausgeschickt.

Jetzt wollen wir nun die vorher aufgezählten Teile der geistlichen Musik einer Betrachtung unterziehen. Es ist schwierig, dieselben richtig zu erkennen; dazu bedarf es eines erfahrenen und hinsichtlich der von einander abweichenden Gebräuche der Kirchen viel bewanderten Mannes.

Obgleich es nämlich an und für sich mehrere und von einander geschiedene Teile giebt, so werden diese weiter infolge der verschiedenen Gebräuche und Gewohnheiten in so hohem Maße variiert, daß ihre Verschiedenheit kaum auf irgend welche Einheit zurückgeführt werden kann. Wir wollen dennoch versuchen, sie allgemein zu kennzeichnen und, wie wir versprochen haben,

unamquamque per ordinem describamus, qualiter secundum 4 modos diversificantur ultimo earum compositionem tradendo.

einen jeden der Reihe nach zu bestimmen, indem wir zeigen, wie sie sich nach den 4 modi unterscheiden. Zum Schluß wollen wir über ihre Komposition sprechen.

Invitatorium est cantus ex pluribus concordantiis compositus habens ascensum et descensum iuxta aliquem tonum, qui ante venite incipitur et totus vel eius pars post quemlibet versum eius resumitur. Dico autem ex pluribus concordantiis compositus ad modum simplicis conductus et sine tenore consideratus.

Das Invitatorium ist ein Gesang, der aus mehreren melodischen Intervallen (Konkordanzen) zusammen gesetzt ist und einen irgend einer Tonart entsprechenden Auf- und Abstieg hat. Er wird vor dem *Venite* angestimmt und ganz oder teilweise nach jedem Verse desselben wiederholt. Ich sage aber: »aus mehreren melodischen Intervallen zusammengesetzt« nach Art des einfachen Konduktus und ohne Beziehung auf einen Tenor.

Venite est cantus ex pluribus versibus compositus, cuius cantus diversificatur secundum suum invitatorium et suum tonum. Et ideo post quemlibet eius versum semper invitatorium resumitur vel pars eius. Ista autem secundum diversos tonos diversificantur. Etenim invitatorium primi toni ut: *Regem regum* cum suo venite, secundi ut: *Martinus ecce* vel: *Venite adoremus*, tertii ut: *Regem praecursoris*, quarti ut: *Adoremus regem* vel *Christus natus est nobis*, quinti ut: *Dominum, qui fecit nos*, sexti ut: *Surrexit*, septimi ut: *Non sit vobis*, sed octavi ut: *Regem, cui omnia vivunt.*

Das Venite ist ein aus mehreren Versen zusammengesetzter Gesang. Seine Musik ist verschieden je nach seinem Invitatorium und seiner Tonart. Nach jedem Verse wird stets das Invitatorium ganz oder teilweise wiederholt. Sie werden je nach den verschiedenen Tonarten abgeändert. Das Invitatorium des ersten Tones geht wie: Regem regum mit seinem Venite, das des zweiten wie: Martinus ecce oder Venite adoremus, das des dritten wie: Regem praecursoris,[1] das des vierten wie: Adoremus regem oder Christus natus est nobis, das des fünften wie: Dominum, qui fecit nos, das des sechsten wie: Surrexit, das des siebenten wie: Non sit vobis und das des achten wie: Regem, cui omnia vivunt.

Invitatorium autem cum suo venite primo cantatur ad invitandum[1] Christi fideles ad dei servitium, ut ibi etiam orent pro se et pro omni populo christiano.

Das Invitatorium wird mit seinem *Venite* zu Anfang gesungen, um die Gläubigen Christi zum Gottesdienste einzuladen, auf daß sie dort für sich und die ganze Christenheit beten.

Hymnus est cantus ornatus plures habens versus. Dico autem ornatus ad modum *cantus coronati*, qui habet

Der Hymnus ist ein geschmückter Gesang, der mehrere Verse hat.

1) iniurandum.

1) Im Ms. nicht lesbar. Ergänzt nach Walter Odington, Coussem., Script. I, 224a.

concordantias pulchras et ornate ordinatas[1]), sed ab eo differt, eo quod in cantu *coronato* est numerus determinatus ad 7 vel eo circa, in hymnis vero ad plus et ad minus ut plurimum inventus. Et cantus iste immediate post *invitatorium* et *venite* in matutinis et post *deus in adiutorium* in horis decantatur, ut, Christi fidelibus invitatis, eorum corda et animos excitet et ad devotionem extollat ad psalmos et legendas audiendum, et iterum post legendas resumitur, ut eos evigilet et revigoret ad psalmos evangelistas et vigorosius exorandum. Sunt autem *psalmi evangelistae*, cuiusmodi est: *Benedictus*, *Magnificat* et *Nunc dimittis*.

Istum autem cantum secundum 8 modos vel tonos non diversificant, quamquam forte posset secundum eorum regulas variari, sed eum variant per cantum versuum vel diversitatem syllabarum. Dico autem per cantum versuum etc., eo quod in quibusdam est aequalitas syllabarum, diversitas tamen in cantu, ut in: *Veni creator* et *Conditor alme*. In aliis autem est diversitas in syllabis et in cantu, ut in: *O quam glorifica*, *Ut queant laxis*[2]).

Responsorium nocturnale est cantus ordinatus recte ascendens vel descendens iuxta regulam alicuius toni, quem immediate sequitur versiculus cum *gloria patri*.

1) ordinantas. 2) lapsis.

Ich sage aber: »geschmückt« nach Art des *cantus coronatus*, der schöne und schmuckvoll an einander gereihte Melodieschritte hat. Ein Unterschied beider liegt darin, daß beim *cantus coronatus* die Zahl der Verse auf 7 oder so herum festgesetzt ist, bei den Hymnen aber sich meist mehr oder weniger finden. Jener Gesang wird unmittelbar nach dem *Invitatorium* und dem *Venite* in den Metten, und nach dem *Deus in adjutorium* in den Stundengebeten (Horen) gesungen, damit er, nachdem die gläubigen Christen eingeladen sind, deren Herzen und Gemüter entzünde und zum andächtigen Anhören der Psalmen und Legenden erhebe. Nach den Legenden wird er nochmals wiederholt, damit er die versammelten Gläubigen wachhalte und stärke für die Psalmen der Evangelisten und ein inbrünstigeres Beten. Die Psalmen der Evangelisten sind aber *Benedictus*[1]), *Magnificat*[2]) und *Nunc dimittis*[3]).

Diesen Gesang ändert man aber nicht gemäß der 8 Modi oder Tonarten ab, obgleich er vielleicht nach den Regeln derselben abgewandelt werden könnte. Sie verändern ihn vielmehr durch den Gesang der Verse oder die Verschiedenheit der Textsilben. »Durch den Gesang der Verse u. s. w.« sage ich aber deshalb, weil gewisse Verse eine gleiche Zahl von Silben, aber verschiedene Melodie haben, wie: *Veni creator* und *Conditor alme*. Andere haben aber verschieden viel Silben und verschiedene Melodie wie: *O quam glorifica* und *Ut queant laxis*.

Das nächtliche Responsorium ist ein geordneter, in rechter Weise nach der Regel irgend eines Tones auf- und absteigender Gesang, welchem der Versikel mit dem Gloria patri unmittelbar folgt.

1) Luc. 1, 68—79. 2) Luc. 1, 46—55. 3) Luc. 2, 21—32.

Versiculus[1]) vero est cantus leviter ascendens et decendens et post eum et similiter post *gloria patri* resumitur pars responsorii vel totum aliquotiens, quemadmodum invitatorium post venite vel responsaria in cantilenis post suas partes. Et semper *gloria patri* secundum euphoniam versiculi decantatur. Cuilibet autem tono appropriatur unus versiculus. Si igitur inveniantur alii ab illis 8 differentibus, regulas tonorum excedunt et debent iuxta se habere *gloria patri* notatum.

Sed quilibet tonus plura habet responsoria. Primi toni sunt, ut: *Ecce apparebit* cum suo versiculo et *gloria patri*, secundi ut: *Laetentur coeli*, tertii ut: *Audite verbum*, quarti ut: *Rex noster*, quinti ut: *Hodie nobis*, sexti ut: *Qui venturus*, septimi ut: *Bethleem civitas*, sed octavi ut: *Participem me fac* cum suo versiculo ut: *Aspice in me* et suo *gloria patri*. Cantus autem iste in legendis inseritur et semper inter 2 lectiones decantatur.

Antiphona est cantus leviter ascendens et descendens iuxta regulam alicuius tonorum. Incipitur autem ante psalmum, ut ea audita cantor iuxta eius modum intonationem psalmi faciat. Differunt enim intonationes in diversis modis a parte principii, medii et finis.

A parte principii,

Nam primus cum sexto *fa sol la* semper habeto
Tertius octavus *ut re fa* sicque secundus
La sol la quartus, *ut mi sol* sit tibi quintus
Septimus est *mi fa sol;* sic omnes esse recordor.

1) Versiculis.

Unter Versikel verstehen wir aber einen leicht auf- und absteigenden Gesang, nach dem ähnlich wie nach dem Gloria patri ein Teil des Responsorium oder zuweilen auch das ganze wiederholt wird, gerade so wie das Invitatorium nach dem *Venite* oder die Responsorien bei den Kantilenen nach ihren Teilen. Und immer wird das Gloria patri entsprechend der Melodie (dem Wohlklange) des Versikels abgesungen. Einem jeden Tone gehört ein Versikel zu. Finden sich nun andere als jene unterschiedenen 8, so überschreiten sie die Regeln der Tonarten und müssen nach sich das Gloria patri notiert haben.

Eine jede Tonart hat aber mehrere Responsorien. Dem ersten Tone gehören z. B. Ecce apparebit zu mit seinem Versikel und Gloria patri, dem zweiten z. B. Laetentur coeli, dem dritten z. B. Audite verbum, dem vierten z. B. Rex noster, dem fünften z. B. Hodie nobis, dem sechsten z. B. Qui venturus, dem siebenten z. B. Bethleem civitas, dem achten z. B. Participem me fac mit seinem Versikel wie Aspice in me und seinem Gloria patri. Dieser Gesang wird aber bei den Legenden eingeschoben und stets zwischen 2 Lektionen gesungen.

Die Antiphone ist ein nach der Regel irgend eines Tones leicht auf- und absteigender Gesang. Sie wird vor dem Psalm begonnen, so daß der Sänger, wenn er sie hört, nach ihrem Modus die Intonation des Psalmes einrichtet. Die Intonationen unterscheiden sich nämlich in den verschiedenen Modi nach dem Anfange, der Mitte und dem Ende.

Dem Anfange nach, denn der erste und sechste Modus sollen stets beginnen *fa sol la*, der dritte und achte *ut re fa*, ebenso der zweite, der vierte *la sol la*, der fünfte *ut mi sol*

Et ista supra 8 dictiones figurant, puta *patri in filio*, *filius in patre*, *spiritus sanctus*, ab utroque procedens. A parte vero medii sic differunt et conveniunt, quoniam primus et sextus et septimus *fa mi re mi* dant, secundus, quintus, octavus quisque *fa sol fa*, tertius *sol fa mi fa*, sed quartus dat *ut re mi re*.

Sed a parte finis multipliciter differunt et istas differentias appellant sanctorum *amen*. Differunt enim secundum diversos modos et adhuc in eodem tono differunt secundum diversos usus ecclesiarum et etiam secundum diversarum antiphonarum inceptiones. Quas diversitates fastidium esset in praesenti enarrare. Cantus autem iste post psalmos decantatur et aliquotiens *neupma* additur puta post psalmos evangelistas.

Est autem *neupma* quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam, quemadmodum in viella post *cantum coronatum* vel *stantipedem* exitus, quem *modum* viellatores appellant. Cantus autem iste secundum 8 [1]) tonos diversificatur; et sunt primi toni ut: *Primum quaerite regnum dei* cum suo neupmate, qui designatur per: *Re ut fa sol la sol la fa mi fa sol mi sol la mi fa mi mi re*, secundi vero ut: *O sapientia* et eius neupma: *mi fa mi re ut re mi fa re mi fa mi re ut re mi fa re*, tertii ut: *Tertia dies est, quod haec facta sunt*, neupma: *mi re sol la re mi fa sol fa*

1) 4.

und der siebente *mi fa sol*. So gehen, wie ich erinnere, alle vor sich.

Diese Tongänge bilden sie über den 8 Worten: *patri in filio, filius in patre, spiritus sanctus*, welcher letztere aus den beiden ersten hervorgeht. Hinsichtlich der Mitte unterscheiden sie sich so und gehören auf die folgende Weise zu einander: der erste, sechste und siebente bilden *fa mi re mi*, der zweite, fünfte und achte jeder *fa sol fa*, der dritte *sol fa mi fa* und der achte *ut re mi re*.

Hinsichtlich des Schlusses werden viele Unterschiede gemacht, und diese nennt man sanctorum amen. Sie weichen nach den verschiedenen Modi von einander ab und unterscheiden sich weiter in derselben Tonart gemäß der verschiedenen Praxis der Kirchen und auch nach den Anfängen der verschiedenen Antiphonen. Es wäre ermüdend, in vorliegendem Werke alle diese Verschiedenheiten aufzuzählen. Dieser Gesang wird aber nach den Psalmen abgesungen und ihm manchmal nach den Psalmengesängen der Evangelisten ein Neuma hinzugefügt.

Es ist nun das Neuma gleichsam eine Koda (ein Schweif) oder ein Schluß, der auf die Antiphone folgt, wie auf der Viola nach dem *cantus coronatus* oder dem *Stantipes* ein Schluß folgt, den die Violaspieler Modus nennen. Dieser Gesang wird aber nach den 8 Tonarten unterschieden. Als Beispiel für den ersten Ton diene: Primum quaerite regnum dei mit seinem Neuma, das niedergeschrieben wird als: *re ut fa sol la sol la fa mi fa sol mi sol la mi fa mi mi re* [1]), für den zweiten aber: O sapientia [2]) mit seinem

1) Vgl. Walter Odington, De spec. mus. (Coussemaker, Script. I, 219b) und Petrus de Cruce, Tractatus de Tonis (C., S. I, 283 a).

2) Walter Odington und Petrus de

mi fa mi re ut re ut ut sol fa la re mi fa mi ut sol fa sol la sol la sol fa mi, quarti ut: *Quarta vigilia venit ad eos*, neupma: *mi fa sol sol fa mi fa sol fa fa re ut re fa sol la sol sol fa mi*, quinti ut: *Quinque prudentes virgines*, neupma: *re fa sol la sol fa mi re re mi fa sol sol fa mi re mi re ut*, sexti ut: *Sexta hora [sedit] super puteum*, neupma: *fa mi fa re ut fa sol la sol la sol sol fa*, septimi ut: *Septem sunt spiritus*[1] *ante thronum dei*, neupma: *ut re fa sol la sol fa mi re re mi fa sol fa mi mi re mi re re ut*, et octavi ut: *Octo sunt beatitudines*, cuius neupma describitur per: *ut re fa sol fa mi fa re ut sol fa la re fa fa mi re mi re re ut*. Et quamquam ista sunt neupmata ut plurimum, possent tamen forte subtiliora et pulchriora fieri et inspiciendo ad latitudinem cuiuslibet toni.

Introitus missae vel *officium* est cantus recte ascendens et descendens secundum aliquem tonorum et post eum intonatur versus alicuius psalmi cum eo in sententia concordans cum *gloria patri* et iterum post hoc re-

1) Septem spiritus sunt.

Neuma: *mi fa mi re ut re mi fa re mi fa mi re ut re mi fa re*[1]), für den dritten: Tertia dies est, quod haec facta sunt mit dem Neuma: *mi re sol la re mi fa sol fa mi fa mi re ut re ut ut sol fa la re mi fa mi ut sol fa sol la sol la sol fa mi*[2]), für den vierten: Quarta vigilia venit ad eos mit dem Neuma: *mi fa sol sol fa mi fa sol fa fa re ut re fa sol la sol sol fa mi*[3]), für den fünften: Quinque prudentes virgines[4]) mit dem Neuma: *re fa sol la sol fa mi re re mi fa sol sol fa mi re mi re ut*[5]), für den sechsten: Sexta hora [sedit] super puteum[6]) mit dem Neuma: *fa mi fa re ut fa sol la sol la sol sol fa*, für den siebenten: Septem sunt spiritus ante thronum dei mit dem Neuma: *ut re fa sol la sol fa mi re re mi fa sol fa mi mi re mi re re ut*[7]) und für den achten: Octo sunt beatitudines, dessen Neuma notiert lautet: *ut re fa sol fa mi fa re ut sol fa la re fa fa mi re mi re re ut*[8]). Obgleich jene die gebräuchlichsten Neumata sind, so könnten doch vielleicht welche noch feinsinniger und schöner im Hinblick auf den Umfang eines jeden Tones geschaffen werden.

Der Introitus missae oder das Officium ist ein nach irgend einer der Tonarten in rechter Weise auf- und absteigender Gesang. Nach ihm wird ein Vers irgend eines dem Inhalte nach mit ihm übereinstimmenden Psalmes mit dem *Gloria patri* angestimmt und hernach nochmals

Cruce sowie die älteren Theoretiker (Oddo, Berno) führen als Beispiel für den Anfang des zweiten Tones *Secundum autem simile est huic* an. Erstere beide erwähnen auch die Antiphone *O Sapientia*. Vgl. C., S. I, 223a und 284b.

1) Vgl. C., S. I, 222b und 284b. 2) Vgl. C., S. I, 285b. 3) Vgl. C., S. I, 226b.

4) Sonst von den Theoretikern angegeben als *Quinque prudentes intraverunt ad nuptias*. Mit J. de Grocheo übereinstimmt Coussemaker III, Anonym. XI, p. 447a.

5) Vgl. C., S. I, 228b und 288a. 6) Vgl. C., S. I, 230a und 289a.

7) Vgl. C, S. I, 231a. 8) Vgl. C., S. I, 232b und 291a.

sumitur, quemadmodum antiphona post psalmos. Cantus autem iste in principio missae cantatur et ostendit, in cuius honore missa debeat celebrari, puta in reverentia trinitatis vel spiritus sancti vel beatae et gloriosae virginis vel aliorum scilicet apostolorum, martyrum, confessorum atque virginum. Diversificatur autem cantus iste secundum octo tonos, quemadmodum et alii. Primi enim toni sunt ut: *Gaudeamus* et eius versiculus, scilicet: *Eructavit* cum *gloria patri* secundum eandem intonationem, secundi ut: *Salve sancta parens*, tertii ut: *Ego autem*, quarti ut: *Resurrexi* [1]), quinti: *Domine refugium*, sexti: *Respice in me*, septimi: *Puer natus*, octavi: *Ad te levavi animam meam*; versiculus *Vias tuas* cum *gloria patri* eodem modo et cum aliis versibus [2]) intonatur.

Kyrie eleyson est cantus ex pluribus concordantiis compositus ascendendo et descendendo. Dico autem ex pluribus concordantiis compositus ad modum simplicis [3]) cantilenae. Cantus autem iste in principio missae immediate post introitum cantatur. Cantus autem iste ter in se reciprocatur in reverentia trinitatis et [4]) profertur in idiomate graeco aut, quia Latini Graecis principia omnium artium obtinuisse [5]) videntur aut, quia sermones graeci ponderosiores sunt aliis aut magis proprie designantes, aut propter aliud mysterium, quod non tenetur exprimere in praesenti.

Hunc autem cantum sequitur *gloria*

wiederholt, wie die Antiphone nach den Psalmen. Dieser Gesang wird nun am Anfange der Messe gesungen und sagt an, zu wessen Ehre dieselbe celebriert werden soll, nämlich zu Ehren der Dreieinigkeit oder des heiligen Geistes, oder der glückseligen und ruhmreichen Jungfrau, oder anderer, wie der Apostel, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen. Unterschieden wird aber jener Gesang wie die anderen nach den acht Tonarten. Ein Beispiel für den ersten Ton bietet: *Gaudeamus* und sein Versikel *Eructavit* mit dem der Intonation entsprechenden *Gloria patri*. Als Beispiel für den zweiten diene: *Salve sancta parens*, für den dritten: *Ego autem*, für den vierten: *Resurrexi*, für den fünften: *Domine refugium*, für den sechsten: *Respice in me*, für den siebenten: *Puer natus* und für den achten: *Ad te levavi animam meam*; seine Versikel *Vias tuas* wird mit dem *Gloria patri* in demselben Modus nur mit andern Versen intoniert.

Das Kyrie eleyson ist ein auf- und absteigend aus mehreren Konkordanzen zusammengesetzter Gesang. Ich sage aber: »aus mehreren Konkordanzen zusammengesetzt« nach Art der einfachen Kantilene. Jener Gesang wird im Anfange der Messe unmittelbar nach dem Introitus gesungen und zu Ehren der Dreieinigkeit dreimal wiederholt. Er wird in griechischer Sprache gesungen, entweder weil die Lateiner die Anfänge aller Kunstübung von den Griechen überkommen zu haben scheinen, oder weil die griechische Sprache gewichtiger und bezeichnender ist als die anderen, oder eines andern Geheimnisses wegen, welches in vorliegendem Werke aufzuklären wir nicht verpflichtet sind.

Diesem Gesange folgt aber das Gloria in excelsis deo, ein Vokal-

1) Resurrexit.
2) cum aliis versibus suis versibus. 3) simplici. 4) est. 5) obtinere.

in excelsis deo, qui est cantus ex pluribus concordantiis ascendendo et descendendo sicut antiphona quasi ex versibus compositus. Dico autem quasi ex versibus, quia ibi sunt quasi versiculi, puta: *Qui sedes ad dexteram* et *Qui tollis peccata mundi* et sic de aliis. In cantu autem isto laudatur specialiter creator, puta cum dicitur: Laudamus te, benedicimus te etc. Et missa multotiens invenitur sine isto cantu, quod est tempore tristitiae vel maeroris, ut eam celebratur pro defunctis fidelibus vel in sancta quadragesima et aliis ieiuniis.

Sed sine *kyrie eleyson* numquam invenitur. Iste[1]) autem cantus cantatur tractim et ex longis et perfectis ad modum *cantus coronati*, ut corda audientium ad devote orandum promoveantur et ad devote audiendum orationem, quam immediate dicit sacerdos vel ad hoc ordinatus. Isti autem cantus non diversificantur secundum 8 modos, sed solum secundum diversa festa et diversos usus ecclesiarum.

Responsorium missae est cantus ascendens et descendens quemadmodum responsorium nocturnale habens versiculum sicut illud. Differt tamen ab eo, quoniam illud habet tantummodo in quolibet tono unum versiculum determinatum, hoc vero plures versiculos sub eodem tono habet, quemadmodum et responsoria.

Hunc autem cantum sequitur *alleluia*, qui est cantus laetitiae ascendens et descendens secundum regulas

1) Isti.

stück, das aus mehreren auf- und absteigend gebrauchten Konkordanzen und wie die Antiphone gleichsam aus Versen zusammengesetzt ist. Ich sage aber: »gleichsam aus Versen,« weil dort gleichsam Versikel vorliegen wie: *Qui sedes ad dexteram* und *Qui tollis peccata mundi* u. s. w. In diesem Gesange wird nun besonders der Schöpfer gelobt, indem es nämlich heißt: *Wir loben dich, wir benedeien dich* u. s. w. Häufig findet sich die Messe ohne jenen Gesang und zwar zur Zeit der Trübsal und der Trauer, wie sie für die verstorbenen Gläubigen oder in der heiligen Fastenzeit und an andern Fasttagen celebriert wird.

Ohne *Kyrie eleyson* findet man sie aber niemals. Es ist dies ein Gesang, der getragen und mit langen und vollkommenen Noten nach Art des *cantus coronatus* ausgeführt wird, damit die Herzen der Zuhörer zu inbrünstigem Gebet hingekehrt werden und zum ergebenen Anhören des Gebetes, welches der Geistliche oder der dazu Verordnete unmittelbar danach spricht. Jene Gesänge werden aber nicht nach den acht Tonarten, sondern allein nach den verschiedenen Festen und den abweichenden Bräuchen der Kirchen unterschieden.

Das Responsorium missae ist ein auf- und absteigender Gesang wie das nächtliche Responsorium und hat ein Versikel wie jenes. Es unterscheidet sich jedoch von ihm darin, daß jenes nur in jeder Tonart ein bestimmtes Versikel, dieses aber wie die Responsorien in derselben Tonart mehrere Versikel hat.

Diesem Gesange folgt nun das Alleluia, ein Freudenlied, das nach den Regeln der Tonarten auf- und absteigt. Ich sage aber Freudenlied. Es beginnt nämlich erstens mit dem

tonorum. Dico autem cantum laetitiae. Primo enim incipitur alleluia, quod in generali laetitiam christianis sub idiomate graeco repraesentat[1], et post hoc in versu specificatur magis, ut cum dicitur[2]): *Alleluia, laetabitur iustus.* In fine autem versus resumitur alleluia; et alleluia additur cauda, quae sicut neupma in antiphonis. Et multotiens loco caudae cantatur sequentia, puta cum missa celebratur cum maiori sollemnitate.

Est autem *sequentia* ex pluribus versiculis compositus sicut *Laetabundus* vel *Benedicta es celorum.* Cantus autem iste per tonos regulatur sicut alii et duo versiculi sese sequentes cum eadem concordantia ut plurimum decantantur.

Isti autem 3 cantus puta responsorium, alleluja et sequentia cantantur[3]) immediate post epistolam et ante evangelium in mysterio et reverentia trinitatis. Responsorium autem et alleluia decantantur ad modum *stantipedis* vel *cantus coronati* et devotionem et humilitatem in cordibus auditorum imponant[4]). Sed sequentia cantatur ad modum *ductiae*, ut ea ducat et laetificet, ut laete recipiant verba novi testamenti puta sacrum evangelium, quod statim postea decantatur.

Et missa aliquotiens est sine alleluia et sequentia puta tempore luctus vel poenitentiae et loco istorum cantatur *tractus*, qui est cantus ex versibus aggregatus. Cuius modi est *De profundis* vel *Sicut cervus.*

Worte *alleluia*, welches allgemein für die Christen in griechischer Sprache die Freude bezeichnet. Alsdann wird diese im Verse noch mehr specifiziert, wenn es heißt: Alleluia, freuen wird sich der Gerechte. Am Schlusse des Verses wird aber das Alleluia wiederholt. Auch wird demselben eine Koda hinzugefügt, entsprechend dem Neuma bei den Antiphonen. Häufig wird an Stelle der Koda eine Sequenz gesungen und zwar, wenn die Messe mit größerer Feierlichkeit celebriert wird.

Die Sequenz ist aus mehreren Versikeln zusammengesetzt, wie zum Beispiel *Laetabundus* oder *Benedicta es celorum.* Dieser Gesang wird aber wie die anderen durch die Tonarten geregelt. Zwei aufeinander folgende Versikel werden meist mit derselben Melodie gesungen.

Diese drei Gesänge nämlich: Responsorium, Alleluia und Sequenz werden unmittelbar nach der Epistel und vor dem Evangelium in geheimer Beziehung auf die Dreieinigkeit und zu Ehren derselben gesungen. Das Responsorium und das Alleluia werden nach Art des *Stantipes* oder des *cantus coronatus* vorgetragen und rufen Demut und Ergebenheit in den Herzen der Zuhörer hervor. Die Sequenz wird aber nach Art der *Duktia* ausgeführt, damit sie die Herzen leite und erfreue, sodaß sie fröhlich die Worte des neuen Testamentes, nämlich das heilige Evangelium, in sich aufnehmen, das sofort danach abgesungen wird.

Auch kommt die Messe zuweilen ohne Alleluia und Sequenz vor und zwar zur Zeit der Trauer und der Buße. An Stelle dieser Formen wird alsdann der *Tractus* gesungen, ein aus Versen zusammengesetzter Gesang. Dieser Art ist das *De profundis* oder das *Sicut cervus.*

---

1) reprehentat. 2) con dicitur. 3) cantatur. 4) imponat.

Credo in deum est cantus leviter ascendens et descendens ad modum ductiae parum differens in partibus. Dico autem parum differens etc., eo quod habet plures partes in cantu consimiles. Cantus autem iste dicitur symbolum apostolorum et cantatur immediate post evangelium et forte, quod cum evangelio videtur generaliter in sententia concordare. Ibi enim generaliter omnes articuli fidei christianae exprimuntur.

Hunc autem cantum sequitur *offertorium*, quod est cantus ex pluribus concordantiis compositus ad modum simplicis conductus et ascendit et descendit recte et etiam incipit et mediatur et finitur secundum regulas tonorum et secundum 8 modos plenarie variatur et cantatur ad modum ductiae vel cantus coronati, ut corda fidelium excitet ad devote offerendum. Tunc enim sacerdos oblationem deo patri offert et elevat calicem dicens: *Suscipe sancta trinitas* etc. Tunc etiam christiani debent deo sacrificium offerre per manum sacerdotis.

Praefatio est cantus levem habens concordantiam ad modum quasi ductiae ex pluribus versibus compositus in eadem concordantia exeuntibus. Et in diversis solemnitatibus eius versus diversificantur. Alia est praefatio nativitatis Christi et eius resurrectionis[1]) et sic de aliis. Cantus autem iste immediate cantatur post secretam orationem a sacerdote

1) Alia est p. n. praefatio christianitatis et eius resurrectionis.

Das *Credo in deum* ist ein nach Art der Duktia leicht auf- und absteigender Gesang, der sich in den Teilen wenig unterscheidet. Ich sage aber, der sich wenig unterscheidet, weil er mehrere hinsichtlich der Musik völlig ähnliche Teile hat. Dieser Gesang wird das apostolische Glaubensbekenntnis genannt und unmittelbar nach dem Evangelium gesungen, vielleicht weil, wie man sieht, es mit dem Evangelium dem Texte nach im allgemeinen übereinstimmt. Dort werden nämlich allgemein alle Artikel des christlichen Glaubens zum Ausdruck gebracht.

Dieser Form folgt nun das *Offertorium*, ein aus mehreren Konkordanzen nach Art des einfachen Konduktus zusammengesetzter Gesang, der in rechter Weise auf- und absteigt, nach den Regeln der Tonarten Anfang, Mitte und Ende bildet und gemäß den acht modi völlig abgeändert wird. Er wird nach Art der Duktia oder des cantus coronatus gesungen, um die Herzen der Gläubigen anzufeuern, in Demut ihre Opfergaben darzubringen. Darauf bietet der Priester Gott dem Vater die Opfergabe an und erhebt den Kelch, indem er sagt: *Suscipe sancta trinitas.* Jetzt muß auch die Christengemeinde durch die Hand des Priesters Gott ihr Opfer darbringen.

Die Präfation ist ein Gesang, der eine leichte Melodie fast nach Art der Duktia hat und aus mehreren Versen zusammengesetzt ist, die in derselben Melodie verlaufen. Je nach den verschiedenen Feierlichkeiten unterscheiden sich seine Verse. Anders ist die Präfation der Geburt Christi und die seiner Auferstehung u. s. w. Dieser Gesang wird aber unmittelbar nach dem stillen Gebet und vor dem Sanktus von dem Priester angestimmt, damit er die anderen Gläubigen ergeben und bereit mache, jenes Sanctus feierlich

et ante *sanctus*, ut alios fideles devotos et praeparatos faciat ad eum scilicet sanctus sollemniter decantandum. Ecclesia enim licet terrestris et militans signum est et imago illius coelestis triumphantis, in qua sunt angeli et archangeli sine fine dicentes: *Sanctus*, *sanctus* etc.

abzusingen. Denn die Kirche ist, wenn auch irdisch und kämpfend, doch Zeichen und Abbild jener himmlischen und triumphierenden Kirche, in welcher Engel und Erzengel unaufhörlich singen: Heilig, heilig u. s. w.

Est autem *sanctus* cantus, qui dicitur hymnus gloriae dei et cantatur ornate et tractim, ut christianos moveat ad ferventem caritatem et dilectionem dei. Tunc enim sacerdos facit elevationem corporis Christi. Diversificatur autem cantus iste secundum diversa festa et diversas sollemnitates.

Es ist aber das Sanctus ein Gesang, der der Hymnus vom Ruhme Gottes genannt wird, schmuckvoll und getragen, damit er die Christen zu inbrünstiger Liebe und Hingabe an Gott bewege. Dann hebt der Priester den Körper Christi auf. Diese Form wird aber je nach den verschiedenen Festen und Feierlichkeiten verändert.

Pater noster est cantus habens duas partes ad modum puncti ductiae vel stantipedis, et incipit secunda pars, cum dicitur *panem nostrum* et clauditur ultimo, cum dicitur *et ne nos*. Cantus autem iste *dominicalis oratio* dicitur, eo quod a domino facta, et cantatur post elevationem corporis Christi.

Das Vater unser ist ein Gesang, der nach Art des Punktes bei Duktia und Stantipes zwei Teile hat. Der zweite Teil beginnt bei den Worten *panem nostrum* (unser täglich Brot und schließt mit *et ne nos* (und führe uns nicht). Jenes Stück heißt aber das Gebet des Herrn, weil es vom Herrn gemacht worden ist, und wird nach Aufhebung des Leibes Christi gesungen.

Agnus dei est cantus 3 versus habens, quorum duo eundem cantum habent et tertius differentem, et ultimo clauditur, cum dicitur: *Da nobis pacem* et similiter, cum celebratur pro defunctis, cum dicitur: *Dona eis requiem sempiternam*.

Das Agnus dei hat drei Verse, deren zwei dieselbe und deren dritter eine abweichende Melodie hat. Es schließt mit den Worten: *Da nobis pacem* (gieb uns Frieden) und in ähnlicher Weise, wenn die Messe für Verstorbene celebriert wird, mit den Worten: *Dona eis requiem sempiternam* (gieb ihnen ewigen Frieden).

Diversificatur quemadmodum sanctus. Hic etiam cantus signum est pacis et concordiae. Cum enim cantatur, sacerdos frangit panem et tunc recipitur verus agnus scilicet christus, qui pacem reformavit vere inter deum patrem et naturam fragilem et humanatam.

Es wird verändert wie das Sanctus. Dieser Gesang ist aber ein Zeichen des Friedens und der Eintracht. Wenn er gesungen wird, bricht der Priester das Brot, und dann wird es als das wahre Lamm hingenommen, als Christus, der den wahren Frieden zwischen Gott Vater und der gebrechlichen und Mensch gewordenen Natur hergestellt hat.

Communio est cantus ex pluribus concordantiis quasi officium vel offertorium compositus quemadmodum alii secundum 8 modos diversificatus. Cantatur autem cantus iste, cum sacerdos communicavit corpus Christi quasi ad modum puncti clausi ductiae vel stantipedis missam claudit. Tunc enim boni christiani et fideles debent stare in vera contemplatione et in memoria retinere ea, quae in aliis missae partibus anterius dicta erant.

Die Kommunion ist ein wie das Officium oder Offertorium aus mehreren Konkordanzen zusammengesetzter Gesang, der gleich den anderen je nach den acht modi umgewandelt wird. Er wird aber angestimmt, wenn der Priester den Leib Christi verteilt, und beschließt fast nach Art des Schlußpunktes bei Duktia oder Stantipes die Messe. Nun sollen die guten und gläubigen Christen in wahrer Betrachtung versunken dastehen und an das denken, was in den anderen Teilen der Messe vorhergesagt worden war.

In componendo partes praedictas debet artifex dictamen vel materiam ab alio puta theologo vel legista recipere et post hoc formam ei debitam debet musicus applicare. Sic enim se ad invicem se iuvant artes mechanicae, ut in sutoria et corii praeparatione sensui sit apertum.

Will nun ein Künstler die vorher genannten Teile komponieren, so muß er den Text oder den Stoff von einem anderen, nämlich dem Gottesgelehrten oder Bibelkundigen empfangen, und diesem muß er hernach als Musiker die ihm gebührende Form geben. So unterstützen sich nämlich gegenseitig die mechanischen Künste, wie bei der Schusterei und Lederzurichterei dem Verstande offenbar wird.

Quidam autem cantus non fiunt neque renovantur puta illi, qui non diversificantur secundum 8 modos. Cuiusmodi est *Kyrie eleyson* et *Gloria in excelsis*. Sed fiunt eis aliquae additiones quae vocantur falsae.

Gewisse Gesänge werden aber nicht geschaffen, noch erneuert, nämlich jene, welche nicht nach den acht Tonarten verändert werden, wie das *Kyrie eleyson* und das *Gloria in excelsis*. Ihnen werden jedoch gewisse Zusätze gemacht, welche falsche genannt werden.

Est autem *falsa additio* interposita cum cantu et sententia litterali aliquantulum concordans. Et aliae partes, quae plenarie diversificantur secundum 8 modos, cuiusmodi est antiphona, offertorium etc. fiunt per regulas tonorum inspiciendo ad initium, medium et finem et ad ascensionem et descensionem alicui tonorum appropriatam. Tonus enim est regula vel exemplar, quae debet com-

Ein falscher Zusatz ist aber Mittelding zwischen Gesang und Rede und klingt ein wenig an Melodie an. Die anderen Teile, welche vollends nach den acht Tonarten umgewandelt werden, wie Antiphone, Offertorium u. s. w., werden mit Hilfe der Regeln der Tonarten in Hinblick auf Anfang, Mitte und Schluß und auf den irgend einer der Tonarten angepaßten Auf- und Abstieg geschaffen. Die Tonart ist nämlich die Regel oder das Beispiel, welches dem Schaffenden als Richtschnur

ponentem regulare, quemadmodum veritas prima regulat speculativum in perfecta inquisitione veritatis.

Quae quidem igitur sint partes musicae ecclesiasticae et qualiter diversificantur secundum tonos et qualiter componuntur, generaliter est tractatum. In quo terminatur intentio de musica ecclesiastica, quae ordinatur ad laudem creatoris omnipotentis, qui vivit et regnat in trinitate cum deo patre et filio et spiritu sancto. Et ipse gloriosus sit benedictus in sempiterna secula seculorum amen. Amen.

Explicit theoria magistri Johannis de Grocheo.

dienen soll, wie die Wahrheit vor allem dem Forscher als Richtschnur dient bei der vollkommenen Ergründung der Wahrheit.

Wir haben nun allgemein darüber gehandelt, welches die Teile der geistlichen Musik sind, wie sie sich nach Tonarten unterscheiden und wie sie komponiert werden. Damit findet der Plan hinsichtlich der geistlichen Musik seinen Abschluß, jener Musik, welche zum Lobe des allmächtigen Schöpfers dient, der da lebt und herrscht in der Dreieinigkeit mit Gott dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste. Und er, der Ruhmreiche, sei gesegnet von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Ein Ende hat die Theorie des Meister Johannis de Grocheo.

Zu Händel's Klavierwerken

von

Max Seiffert
(Berlin.)

Von seinen Klavierwerken hat Händel nur eines selbst zur Veröffentlichung gebracht: die *Suites de pièces pour le Clavecin. Premier Volume. London 1720*, die bekannten acht Suiten mit Fugen und Variationen enthaltend. Die Fortsetzung der Herausgabe nahm das edle Verlegerpaar, Walsh in London und Witvogel in Amsterdam, in die Hand. Mit raffiniertem Geschäftseifer sammelten sie die unedierten Stücke, die Händel sorglos und um seinen Vorteil unbekümmert Freunden und Schülern handschriftlich überließ, und zögerten nicht, mit dreister Stirn ihren Raub dem musikalischen Publikum als rechtmäßiges Verlagseigentum anzubieten. Daß Händel solchem Verfahren gegenüber aus seiner Mißbilligung kein Hehl machte, ist mehrfach bezeugt. Er that dies mit Gründen, die seine vornehme Gesinnung kennzeichnen. Nicht der entgangene materielle Gewinn erregte seinen Unmut, sondern der ihm zugefügte intellektuelle Schaden, da er so vieles der Öffentlichkeit preisgegeben sah, was er selber vor dem endgiltigen Druck erst noch gern wesentlich umgestaltet und stilistisch ausgefeilt hätte: Stücke, die aus seinen jüngeren Jahren herrührten, andere, die ursprünglich nur eng begrenzten individuellen Bedürfnissen Rechnung trugen.

Dieser Sachverhalt, den Fr. Chrysander mit Hilfe des im British Museum befindlichen Handschriften-Materiales bereits 1867[1]) in aller Schärfe dargelegt hatte, fand 1894 eine glänzende Bestätigung durch die Auffindung und Veröffentlichung eines Händel'schen Jugendbuches[2]). Eine beträchtliche Zahl der den späteren Sammlungen einverleibten Stücke in embryoartiger Gestalt enthaltend, zeigt es in ungeahntem Maße, mit wie souveräner Hand Händel in das Gewebe seiner frühen Kompositionen eingegriffen haben würde, sie zu ebenso reifen Garben zusammenfassend wie die Suiten des *Premier Volume*, wenn ihm nicht die räuberischen Spekulanten die Lust dazu benommen hätten[3]). Das Jugendbuch verschafft uns somit eine geschichtliche Erkenntnis, deren Bedeutung dem musi-

1) »G. F. Händel«, III S. 185 ff.

2) Gesamtausgabe, Band 48, Seite 146 ff.

3) Siehe dazu meine »Geschichte der Klaviermusik«, I S. 446 ff.

kalischen Wert der wider Händel's Willen gedruckten Stücke vielleicht gleichkommt; es setzt endgiltig den historischen Maßstab fest, den wir bei der wissenschaftlichen Beurteilung der Händel'schen Klaviermusik überhaupt anzulegen haben[4]).

Auf Grund der nicht minder zahlreichen handschriftlichen Quellen für Händel's Klaviermusik, die zum Besitzstand der Königlichen Bibliothek in Berlin gehören, möchte ich im folgenden einen weiteren Beitrag zur Erörterung dieser ganzen Frage liefern. Er wird ähnlich wie das Jugendbuch ein Stückchen Vorgeschichte des *Premier Volume* enthüllen und wird ferner von neuem zeigen, wie vorsichtig man sein muß, auf die Beschaffenheit der Händel'schen Stücke, wie sie in den Raubdrucken vorliegen, ein abschließendes Urteil über Händel als Klaviermeister zu gründen.

Wir beginnen mit einer 1717 datierten unvollständigen Handschrift, *Ms. 9171 in K.* Hierin finden wir zunächst die letzten 9 Takte der F dur- und die ganze E moll-Fuge aus dem *Premier Volume* 1720. Ist über das Bruchstück der ersteren nichts zu bemerken, so weist die zweite in der Fassung von 1717 einige nennenswerte Varianten gegenüber der endgiltigen Gestalt von 1720 auf.

Takt 22, 3. Viertel, rechte Hand: 

- 30, 3. - - - 

- 64, 3. - - - 

- 69, 4. - - - . Des Vorhaltes entbehrt an

– ––

4) Nichtsdestoweniger hat ein neuerer Schriftsteller in einem Werke, das »auch dem weiteren Publikum, unter Ausschluß aller belastenden Archivhinweise, die Entwickelung der Klavierlitteratur als eine Kultur- und Menschengeschichte vorführen« soll, es zuwege gebracht, auf kaum einer Oktavseite splendiden Druckes mit Händel's Klavierkompositionen als mit »eitel Wassermusik« fertig zu werden. Gegen solche Unterstellungen in einem Buche, das sich das Aussehen giebt, als stünde es auf der Höhe der modernsten Forschung und als biete es die Ergebnisse derselben nur in einer schöneren und geschmackvolleren Form dar, als die Forscher selber, kann nicht energisch genug protestiert werden. Siehe O. Bie, Das Klavier und seine Meister, München, Bruckmann, 1898, S. 119 f.

dieser Stelle auch *Ms. 193 acc.*, das somit ebenfalls vor 1720 angefertigt ist.

Takt 70, 3. Viertel, rechte Hand:  .

Ebenso wichtig wie die selbständige Existenz beider Fugen 1717 ist auch der Umstand, daß wir in der Handschrift der F dur-Fuge schon die kleine Courante folgen sehen, die mit 2 F dur-Menuetten Nr. 7 der sogenannten dritten Sammlung (Bd. 2, 142 f.) bildet. Diese Zusammenstellung lehrt, daß die F dur-Suite ursprünglich doch wohl nicht so sonatenhaft angelegt war, wie sie 1720 erscheint. Sie wird zu einer gewissen Zeit die kleinen Tanzstückchen in sich gehabt haben, die Händel 1720 als zu leicht ausschied, um sie zum Teil in den Orgelkonzerten später zu verwenden. Die Varianten der Courante in ihrer Fassung von 1717 sind nicht gewaltige, aber doch bezeichnende.

Der Anfangsrhythmus von Takt 1, 5, 16 ist:  .

Takt 1, linke Hand: 

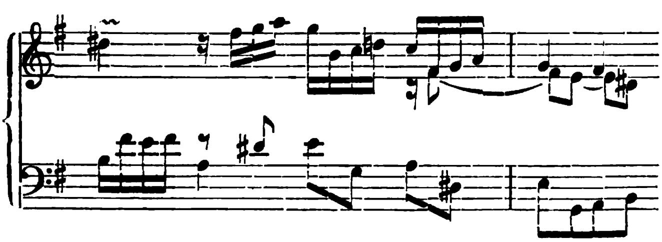
- 4, rechte - 

- 10—14, linke -  .

Ein Gegenstück zu der eben genannten Quelle bildet *Ms. 9164, 2 in K;* es enthält die vier Tanzsätze der E moll-Suite ohne die Einleitungsfuge, und zwar in einer bedeutend früheren, sicherlich aus der Hamburger Zeit stammenden Fassung, die zum Teil sehr erheblich von der endgiltigen abweicht.

A. Takt 1—2, rechte Hand: 

Takt 3, 3. Viertel, linke Hand: 

Takt 4: 

Takt 6, 2. und 3. Viertel, rechte Hand: 

Takt 7, 1. und 2. Viertel: 

Takt 9, 3. Viertel u. s. w.:



C. Takt 11 vorm Schluß: 

S. Teil 2, Takt 5: 

8va

Takt 9 vorm Schluß:





G. Takt 3, 3. u. 4. Viertel, linke Hand: 

Schlußtakt: 

Auf den Werdeprozeß eines anderen Stückes aus dem *Premier Volume*, des Schluß-*Presto* der Dmoll-Suite, wirft *Ms. fol. 4078 acc.* ein neues Licht. Zu diesem Stücke, dessen musikalischen Kern Händel mit gewisser Vorliebe mehrfach anderweitig verwendete (Oboenkonzerte, Orgelkonzerte, Ouverture zum *Pastor fido*), war bereits im Jugendbuch (Bd. 48, 191) eine frühere Version gefunden worden. Die Berliner Quelle bietet nun das Stück in einer noch primitiveren Verfassung dar. Die Bezeichnung des Stückes als *Gigue* weist auf eine Entstehungszeit hin, in der Händel der deutschen Normalsuite innerlich noch näher stand, als der Ungebundenheit Scarlatti's, in dessen sonatenhafter Art der Satz sonst aufgebaut ist. Es dürfte also zu Anfang der italienischen Periode, um 1707, konzipiert sein.

Ms. 9180 in K, betitelt *Sonata per Cembalo*, enthält das allbekannte Edur-Air mit Variationen. Seine Fassung weicht von der 1720 gedruckten besonders in der zweiten Variation ab: bei der Wiederholung beider Teile löst sich die Sechzehntelbewegung der linken Hand in Zweiunddreißigstel auf. Wieviel davon auf Händel's Rechnung zu setzen oder durch die Vortragsfreiheit der damaligen Spieler zu erklären ist, läßt sich auf diplomatischem Wege nicht erkennen. Dasselbe ist mit dem Fismoll-Prélude der Fall, das in der genannten Handschrift mit reicheren Verzierungen ausgestattet auftritt.

Gaben die bisher aufgezählten Berliner Handschriften Anhaltspunkte zur näheren Bestimmung des Alters, sowie einen Einblick in die stilistische Beschaffenheit einzelner Stücke des *Premier Volume* vor Händel's Schlußredaktion, so werden die weiterhin zu nennenden einen ähnlichen Dienst in Bezug auf den Inhalt der späteren Raubdrucke leisten und namentlich dazu beitragen, eine Anzahl der von Händel an jenen Drucken getadelten Fehler bloßzulegen.

Die frühe Entstehungszeit der Dmoll-Suite, Nr. 4 des *Second Volume* (Bd. 2, 81), ging schon aus dem Jugendbuch hervor (Bd. 48, 149), wo vor der viersätzigen Normalform noch ein toccatenhaftes Präludium steht. Eine Parallelquelle zum Jugendbuch ist *Ms. 9164, 4 in K*, da es die Suite ebenfalls mit dem Präludium eröffnet. Daß letzteres im Raubdruck fehlt, hat seinen guten Grund. Händel hatte sich erlaubt, aus dem simplen Einleitungssätzchen ein großartigeres Virtuosenstück zu formen und dies mit der Dmoll-Suite seines *Premier Volume* zu vereinigen. Das konnte ihm Walsh nicht nachmachen, andererseits wollte er mit dem primitiven Vorbild nicht hinterher kommen; so ließ er es einfach aus — man sieht, der Mann besaß wenigstens Geschmack. In der Suite selbst weist die Berliner Quelle Lesarten auf, die den Raubdruck verbessern dürften.

C. Takt 16, 3. Viertel steht der einfache Dreiklang, also *e'* in der rechten Hand, statt *d'*, analog dem Schluß des zweiten Teiles.

Takt 29, rechte Hand:  Der Sprung auf *a'* bei Walsh ist unhändelisch.

S. Takt 8, linke Hand: ; diese Punktierung entspricht den Takten 2, 4, 10, 12.

V 2. Takt 15, 3. Halbe: . Damit wird die Korresponsion mit der analogen Stelle in **V 1** erreicht.

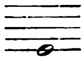
G. Takt 8, 2. Achtel, linke Hand: .

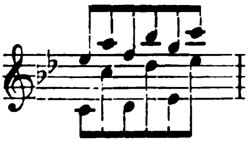
Noch reicher belohnt sich die Betrachtung von *Ms. fol. max. 9163*, welches besonders für die Revison der Gmoll-Suite, Nr. 6 des *Second Volume* (Bd. 2, 88) von Wert ist. Der älteste Entwurf dieser Komposition findet sich bereits im Jugendbuch (Bd. 48, 148); sie besteht hier nur aus drei Sätzen: Allemande, Sarabande, Giga. Späterhin ergänzte Händel diese Gruppe durch eine Courante, die er motivisch aus der Allemande ableitete. Dieses Stadium repräsentiert die vorliegende Berliner Handschrift. Zeitlich fällt ihre Version vor 1720; denn damals löste Händel die Sarabande wieder los, um sie im *Premier Volume* für die Gmoll-Suite zu verwenden. Dadurch blieben für Walsh abermals nur drei Sätze übrig: Allemande, Courante, Gigue. In dieser Komposition hat sich Walsh anscheinend die meisten Inkorrektheiten zu Schulden kommen lassen.

A. Takt 14, 2. Viertel, linke Hand:  .

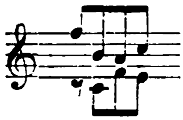
- 16, 2. - - - 

- 19, 1. - - - 

- 3 vorm Schluß, - -  .

C. Takt 19—20 ist bei Walsh eine fühlbare Lücke, die das Berliner Ms. so ausfüllt: 

Takt 20, letztes Achtel, rechte Hand: *a''*.

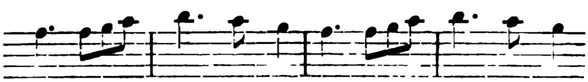
- 24, 2. u. 3. Viertel: 

- 27, linke Hand: 

- 31, 3. Viertel ff., linke Hand: 

- 23 vorm Schluß, rechte Hand: 

- 19 - - ff., linke Hand, Tenor:



- 14 vorm Schluß, letztes Achtel, rechte Hand: 

- 12 - - , 2. Viertel, linke Hand: *g*.

G. Takt 8, 1. Viertel, rechte Hand: 

- 12, 3. - linke - 

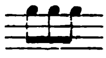
- 23, 2. Hälfte, rechte Hand: 

- 43, 1. Viertel, - - 

- 84, 3. - - - 

- 128, 2. - 

- 129, 2. - , linke Hand: 

vorletzter Takt, 3. Viertel, Mittelstimme: 

Schlußtakt: *h*.

Mit einiger Vorsicht ist *Ms. 191 in K* zu benutzen, in dem sich die Bdur-Suite, Nr. 7 des *Second Volume* (Bd. 2, 97), befindet, zu der im Jugendbuch (Bd. 48, 146) bereits ein früherer Entwurf vorliegt. An einigen Stellen, wo die beiden bekannten Quellen übereinstimmen, weicht die neue ab und bietet einfachere Lesungen. Gleichwohl darf man ihr nicht den Wert einer noch früheren Fassung beilegen, da das Berliner Ms. bereits die reich verzierte Sarabande der letzten Lesart aufweist. Das Ms. stammt nachweisbar von einem Wiener Schreiber her, der sich wohl Willkürlichkeiten erlaubt hat. Immerhin aber macht es auf zwei offenbare Fehler der Walsh'schen Lesung aufmerksam.

C. Takt 10 vorm Schluß, 2. Viertel, rechte Hand: 

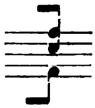
S. Takt 8 - - 1. - - - : 

Endlich kommt noch *Ms. 9181 in K* für die Kritik der Cdur-Sonate, Nr. 11 der dritten Sammlung (Bd. 2, 151), in Betracht. Eine Notiz hierin besagt zwar, daß das Stück aus Witvogel's Druck kopiert sei; ein näherer Vergleich zeigt aber, daß ein jugendlicherer Entwurf vorliegt, der außer vereinfachten Akkordgriffen noch bemerkenswerte Varianten bietet.

Takt 9 u. 11, 2. Viertel, linke Hand: 

- 33, 1. Viertel, linke Hand: 

- 41 u. 42: *f''* und *f'*.

- 43, 4. Achtel: 

- 49, 2. Viertel, rechte Hand: 

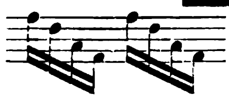
- 50, 1. - linke - 

- 54, 1. - - - 

- 61 bis 65, rechte Hand, eine Oktave tiefer.

- 66, 1. Viertel, rechte Hand: 

- 76—77 fehlt bei Witvogel: 

- 78, rechte Hand: 

- 81—82 = 77—78.

- 91, 2. Viertel, linke Hand: .

Da einmal vom Witvogel'schen Druck die Rede ist, dessen Inhalt bisher nur durch gute englische Kopien zugänglich war, so sei die Bemerkung nicht unterdrückt, daß wenigstens ein Blatt dieser Ausgabe, *Preludio ed Allegro* enthaltend (Bd. 2, 148), in Berlin zu sehen ist.

Fassen wir alle diese kritischen Details von einer höheren, geschichtlichen Stellung aus ins Auge, so erscheinen sie uns als Bestätigung einer Thatsache, auf die Fr. Chrysander häufig und mit Nachdruck hingewiesen hat. »Das Verfahren, vorhandene eigene oder fremde Tonsätze als Modell und Material zu verwenden, war bei Händel nicht ein zufälliges, sondern ein grundsätzliches, und durchdringt seine ganze Komposition[1])«. Gerade die Art und Weise, wie er die in seiner Erinnerung auftauchenden musikalischen Gedanken eigener oder fremder Erfindung

[1]) Siehe auch meine »Geschichte der Klaviermusik«, I S. 182, 185, 188 f., 193, 207 f., 229, 231, 254 f., 261 f., 349.

in neue Beziehungen zu einander setzte, sie im Ausdruck vertiefte, mit ihnen weitgespannte Formen erfüllte, offenbart mit die stärkste Kraft seines Genies. Sie zeigt sich, sieht man von den so behandelten eigenen Kompositionen Händel's ab, am überraschendsten bei der Benutzung von Gottlieb Muffat's *Componimenti musicali*[1]). Diese Benutzung erfolgte zuerst im Jahre 1739. Ein Ereignis, das ihr vorangeht, ist bisher unbekannt gewesen. Drei Jahre zuvor hatte sich derselbe Muffat über Händel's *Suites de pièces de Clavecin. Premier Volume* und die 6 großen Fugen hergemacht und sie nach seiner auf Fr. Couperin's Art fußenden Applikatur umgeschrieben *(mises dans une autre applicature pour la facilité de la main par Théophile Muffat, 1736)*, indem er den Spielanteil der rechten Hand aufs obere, den der linken aufs untere System setzte und aufs Genaueste seine französischen Verzierungen vorschrieb. Das merkwürdige Autograph befindet sich unter *Ms. qu. fol. 9160* auf der Berliner Bibliothek. Man könnte dies seltsame Zusammentreffen als zufällig bezeichnen; dann wäre alles harmlos und in schönster Ordnung. Aber schon in der Hamburger Zeit legte Händel einen gewissen Künstlerstolz Keiser gegenüber an den Tag. Sollte es ähnlich nicht auch hier der Fall sein? Händel kann sehr wohl Muffat's Arrangement gesehen haben; dann wird er sich des Gefühls nicht haben erwehren können, daß dieser Arbeit in gewisser Beziehung ein kleinlicher Gedanke zu Grunde liege. Es wäre echt Händel'sche Art, wenn die auffallend reiche Verwertung von Muffat's Klavierbuch 1739 Händel's Revanche hätte sein sollen.

Mit dem geschichtlich-kritischen Handschriften-Material sind die Berliner Händel-Schätze noch nicht erschöpft. Ich habe vielmehr die ganz besondere Freude, noch drei Klavierkompositionen namhaft zu machen, die dem Spürsinn der Verleger entgangen und bis heute ungedruckt geblieben sind.

Ms. 9164, 3 in K enthält eine Cmoll-Suite. Ein neuntaktiges Präludium mit harpeggierten Akkorden leitet eine Tanzreihe ein, in der sich Allemande, Courante, Gavotte und Menuet ohne motivischen Zusammenhang folgen. *Ms. 9164, 1 in K* bietet eine Gdur-Suite. Das Präludium beginnt und schließt gangartig, während der Mittelteil motivisch verdichtet ist. Allemande und Courante hängen melodisch zusammen; Sarabande, Gigue und Menuet sind frei gebildet. *Ms. 9182 in K* vermittelt uns die Bekanntschaft mit einer neuen Chaconne mit 48 Variationen. In dieser Form ist sie aber schon eine Überarbeitung. Ursprünglich bildete sie den Schluß einer Suite und umfaßte hier nur 27 Variationen, von denen die spätere Version eine fallen gelassen hat. Diese Suite, in *Ms.*

1) Vorrede zur Neuausgabe Fr. Chrysander's (Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken, Bd. V).

9162 in K befindlich, steht in Cdur. Ihr Präludium beginnt toccatenartig mit einem Lauf, rankt sich dann an einem kleinen Motiv weiter und läuft schließlich in eine lebhafte Fuge über. Allemande und Courante stehen wieder in melodischer Gemeinschaft. Die prächtige, vollgriffige Sarabande wird von einem Double begleitet. Der kurzen Gigue folgt dann die Chaconne. Sämtliche Formen tragen deutsches Gepräge. Die beiden Teile der Tanzstücke haben nur geringe, fast gleiche Ausdehnung. Die Präludien bewegen sich in Krieger's und Kuhnau's Fahrwasser. Ihre Entstehung darf somit in das Ende der Hamburger Zeit, gegen 1706, verlegt werden. Sie gesellen sich also zu zwei derselben Zeit angehörigen gedruckten Suiten (Bd. 2, S. 125, 128). Die Stücke selbst hoffe ich in nicht zu ferner Zeit der Öffentlichkeit unterbreiten zu können.

Im Vorstehenden sind alle handschriftlichen Quellen aufgeführt, aus denen wir Neues zur Kritik und Würdigung von Händel's Klavierwerken erfahren. Außerdem besitzt die Berliner Bibliothek noch einen ansehnlichen Wust weiteren Materials: Handschriften, die aus den Drucken kopiert sind, also keine neuen Beurteilungsmomente ergeben, andere, die nur untergeschobene Werke enthalten — aus Fugen besteht ihre Mehrzahl, — wieder andere, in denen Arrangements andersartiger Kompositionen Händel's für Klavier geboten werden. Das sind alles Dinge, deren Einzelheiten zu untersuchen und zu besprechen hier nicht am Platze ist. Sie werden aber nicht zu übersehen sein, falls es, wie zu wünschen ist, dahin kommen sollte, daß der Plan einer kritischen Neuausgabe der fremden Raubdrucke unter Berücksichtigung der vorhandenen früheren Entwürfe Händel's einmal zur Ausführung kommen sollte.

Die musikalische Gilde in Friedland
(1600 — ca. 1675).

von

Max Seiffert

(Berlin.)

Über Wesen und Bedeutung der deutschen Kantoreigesellschaften haben O. Taubert[1]) und Ph. Spitta[2]), wie man weiß, genügend Licht verbreitet. Es waren freiwillige Chorvereinigungen zur Bestellung der figuralen Kirchenmusik dort, wo weder Stadt noch Kirche die Mittel dazu selbst aufzubringen vermochte; der Gewinn aus ihrer Teilnahme an den verschiedenen kirchlichen Akten (Gottesdienst, Hochzeiten und Beerdigungen) kam den Mitgliedern in einem jährlichen Convivium zu Gute. Über eine zweite Art der Beteiligung des deutschen Bürgerstandes an der Pflege der Musik hat sich neuerdings W. Nagel[3]) geäußert. Er fand das Protokollbuch[4]) einer Nürnberger Musikgesellschaft, die mit kleinen Unterbrechungen von 1588 bis 1629 bestanden hat[5]) und eine bürgerliche Vereinigung zum Zwecke rein privaten, nicht kirchlichen Musizierens war, bei dem auch das Convivium, aber auf Kosten des Einzelnen, jedesmal zur Geltung kam. Die außerordentliche Beliebtheit dieser Art des Musiktreibens in den schweizerischen Städten wies alsdann K. Nef[6]) nach, indem er gleichzeitig noch einige weitere deutsche Collegia musica[7]) namhaft machte.

1) Geschichte der Pflege der Musik in Torgau (Progr. des Torg. Gymnas.) 1869. S. 3 ff.

2) Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin, Gebr. Pätel, 1894. S. 77 ff.

3) Monatshefte f. M. 1895. S. 1 ff.

4) *Add. Ms.* 25716 des British Museum in London.

5) In Wirklichkeit ist diese Gesellschaft nur die Erneuerung eines Kränzleins, das bereits 1568 bis 1585 thätig gewesen war; siehe ihre Gesetze und Mitgliederliste in *Ms. M.* 185. 4⁰. der Kgl. öff. Bibliothek in Dresden. Im Jahre 1629 wurde die von Nagel besprochene Gesellschaft allerdings geschlossen, aber sie erstand 1639 von neuem und existierte dann bis ca. 1665; Näheres ersichtlich aus *Ms. germ.* 4⁰. 606 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

6) Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz. St. Gallen, Zollikofer, 1896.

7) S. 31, Anm. Ich benutze die Gelegenheit, dazu einige Nachträge zu liefern. Ein Collegium musicum hatte bereits zu Anfang des 17. Jahrh. Dresden (G. Döring, Zur Geschichte der Musik in Preußen. Elbing, 1852, S. 44), um 1650 Freiberg (Monatsh. f. M. VI. S. 118, Anm. 11), 1649—1667 Görlitz (Dedication von S. Scheidt's Tabulatur 1650, A. Hammerschmidt's Motetten 1649; siehe dazu *Cod. chart. fol.* 129

Diesen bekannten geschichtlichen Rahmen will die nachfolgende Studie erweitern. Gegenstand ihrer Betrachtung soll eine musikalische Institution sein, die, weit älter als alle Kantoreigesellschaften, uns vielleicht den Urgrund, aus dem diese überhaupt erst erwachsen sind, erkennen läßt. Die Quelle hierfür ist ein gedrucktes Buch, betitelt: »Vorhandene Nachricht von der im Stargardischen Kreyse des Hertzogthums Mecklenburg belegenen Stadt Friedeland, Theils aus einer von Herrn Martin Gustav Fischer bey seiner *Valediction* zu Friedland den 8ten *April anno* 1729 gehaltenen Lateinischen *Oration*, Theils aus anderen Historischen Urkunden gesammlet von Enoch Friedrich Simonis. Neubrandenburg, 1730. (4°)«. Das sechste Kapitel dieses nicht eben alten, aber von der Musikforschung meines Wissens bisher unbeachteten Buches[1]) behandelt »Die vormahlige Musicalische Gilde in Friedeland«. Simonis lagen hierbei Aufzeichnungen vor, die ihm ein befreundeter Pfarrer Herold augenscheinlich nach den alten Urkunden selbst gemacht hatte.

Die Aufzeichnungen beginnen mit einem Vorwort zu den *Leges Musicales Fridlandenses*, das uns mitten in die Situation hinein führt.

> »Nachdem für E. E. gantzem sitzenden Raht und dem Ehrwürdigen *Ministerio* alhier zu Friedeland, im Jahr nach ... Jesu Christi Gebuhrt 1600 am Sonntage *Quasimodogeniti* [30. März], die Herren Schul-*Collegae* und andere alte vornehme Bürger dieser Stadt erschienen, und Uns etliche alte Urkunden und Briefe mit angehengten Siegeln vorgewiesen haben, daraus klärlich zu sehen gewesen, welcher Gestalt die hochlöbliche Gilde der Musicanten alhie von undencklichen Jahren her, vom Römischen Pabst und Kayser *privilegiret*, und mit vielen *Immunitatibus* und Gerechtigkeiten begnadet worden; Sie uns auch daneben etliche gewisse Musicalische *Leges*, und *Special-Privilegia*, vorgezeiget, ... bittende, daß Ihnen dieselbe nach fleißiger *Revolution*, (weil sich etliche junge Bürger der Music erfahren in Ihre *Societät* zu begeben alten wol hergebrachten Gebrauch nach anwerben lassen) von Vns nicht allein *confirmiret*, besondern auch ... vermehrt, wie auch neue Aelterleute, weil die vorigen seelig gestorben, zugeordnet werden möchten. Weil wir denn nach fleißigen Nachsinnen befunden, daß diese hochlöbliche Gilde ihren großen Nutzen habe und bringe, und insonderheit zu Gottes Lob und Ehren von den lieben Alten gestifftet ... sey: Als haben Wir Ihnen Ihr billiges ... Begehren zu *denegiren* keinen Fug noch

der Milich'schen Bibliothek zu Görlitz), 1664 Memmingen (Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899. S. 215), 1697 und 1702 Nürnberg (Seiffert, a. a. O. S. 211; siehe außerdem gedruckte Beilage der oben zitierten Berliner Hdschr.).

1) Exemplar auf der Berliner Bibliothek.

Ursache gehabt. Sondern *confirmiren* ... vielmehr nachgeschriebene *Leges*..., wie auch *Special-Privilegia* hiemit aufs Neue in allen Puncten ..... Und geben nicht allein zu, daß über nachgeschriebene *Leges* steiff und vest von den Vorwesern und Aeltesten dieser Gilden soll gehalten werden, sondern wir wollen Sie auch dabey schützen ...... und die dawieder sprechen, dafern sie sich der Aeltermänner Straff nicht *submittiren* wollen, und die Sache für Uns oder Unsere *Subdelegirte* gebracht würde, der Gebühr und dem Verbrechen nach, ohne Ansehen der Person zu straffen wissen....«

Darauf folgen nun die *Leges*:

»1. Bleibet demnach die *Inspection* über die Musicanten-Gilde E. E. Raht, doch daß dieselbe verrichtet werde durch solche Personen, die vorher dieser Gilden mit Eyd und Pflichten zugethan und verwandt seyn.

2. Soll sich keiner unterstehen, die Altermannschafft anzumaßen, er sey denn ordentlicher Weise *per legitima vota* von E. E. Raht oder dessen *Subdelegirten* dazu ... *constituiret.*

3. Sollen die Alterleute aus den Gilden-Brüdern *eligiret*, und mit dem gewöhnlichen Altermanns-Eyde, ehe Ihnen die Lade anvertrauet wird, zuvor beleget werden.

4. Sollen die Alterleute die alten Urkunden, *Privilegia*, und sonderlich die *Obligationes*, güldene und silberne Pfände, der Gilden silbernen Willkommen, Schaale und Löffeln in gute Obacht nehmen, von den ausgeliehenen Geldern die Zinsen jährlichen zu rechter Zeit einfodern, richtige Register halten, und die Zinsen, daferne nicht andere Ausgaben vorfallen, der Gilde zum Besten wieder austhun.

5. Sollen die Alterleute jährlich auf Martini von Einnahme und Ausgabe E. E. Rahts *Deputirten* Rechnunge thun.

6. Sollen die *Leges* alle Jahr einmahl der löblichen *Societät* vorgelesen werden, damit sich nachmahls die Jüngsten der Unwissenheit halber nicht zu entschuldigen haben.

7. Soll keiner in diese Musicanten-Gilde zum Gliedmaßen auf- und an-genommen werden, er sey denn in seiner Jugend zur Schulen gehalten, und darinnen von Kindes Beinen auf zum Guten angewiesen, und in der Musica geübet worden.

8. Soll auch niemand dazu verstattet werden, er verstehe denn ein Wörtlein Latein und kenne die Noten.

9. Wenn er dieselben kennet, soll er auch angeloben, daß er sich bey dem *Exercitio Musico privatim* fleißig üben, und seine Stimme in der Kirche und anderen *Conventibus* und etlichen Gastereyen, Gott zu Ehren, erschallen lassen wolle.

10. Soll sich ein angehender Bruder verpflichten, daß er auch seine Kinder, so er deren hat, von Jugend auf in *Musicis informiren* lassen wolle.

11. Soll keiner *admittiret* werden, er habe denn Zeugniß eines ehrlichen Lebens und Wandels, und stelle zuvor zween Bürgen.

12. Wenn sich nun neue Musicanten-Brüder finden, und sich zu dieser Gilden begeben wollen, so sollen sie sich bei den Herren Altermännern gebührlich angeben, welche alsdann das gantze Amt sollen bescheiden lassen, die Jüngsten vorstellen, Ihnen die *Leges* vorlesen, die *Privilegia* und alte Urkunden aus der Laden vorweisen, und wenn Sie vorher zugesagt, daß Sie nach alten, üblichen, wol hergebrachten Gebrauch nach einen Gülden und eine halbe Tonne Bier geben wollen, Sie nach abgelegtem Eyde zu Brüdern auf- und annehmen, und aller der Gilden *Beneficien* theilhafftig machen.

13. Sollen sich die Jüngsten alten Gebrauch nach den silbernen Willkommen auszutrinken *pro ingressu* nicht verweigern.

14. Sollen auch die Jüngsten dieser Gilden nicht allein den Alterleuten, sondern auch den andern Mittelsten gebührliche *Reverentz* und *Obsequentz* leisten.

15. Wenn Ihnen Heimlichkeiten offenbahret werden, sollen sie dieselben nicht *reveliren*, noch aus dem Amte schwatzen.

16. Wenn der *Cantor* Sie auf die Schule zu kommen, es sey zu Fest oder Sonntag, eine *Motetam* oder *Concert* zu *tentiren*, verbitten lässet, sollen Sie sich willigst, gerne, und zu rechter Zeit gestellen.

17. Sollen Sie sich in der Kirchen bey Zeit die *Musicam* zu zieren, auf vorhergehendes des *Cantoris* Einladen. unweigerlich, es sei denn, daß sie aus besondern Ehehafften abgehalten werden, einstellen.

18. Dafern Sie hören ... daß etwas ungebührliches wieder diese Gilde oder die edle Music ... ausgesprenget werde, sollen Sie es bey Ihrem Eyde nicht verschweigen, sondern den Alterleuten entdecken.

19. Sollen Sie sich keines Fluchens, Schwerens oder andern Gotteslästerlichen Worten gebrauchen, oder deswegen ..... einer ansehnlichen Strafe zu erlegen gewärtig seyn.

20. Sollen Sie sich, wenn Ihnen zum *Exercitio Musico* ein lustiges Stündlein *deputiret* worden, oder wenn Sie sonsten aus erheblichen Ursachen von den Alterleuten *convociret* worden, nicht *absentiren*, sondern als Friedliebende *Harmoniaci in denominativo horae puncto & loco sistiren*, oder im wiedrigen sich der Alterleute eigen erwehlten Strafe *subjiciren*.

21. Weil auch leyder! diese böse und schändliche Gewohnheit mit eingerissen, daß, wenn sich die Herren Amtsbrüder pflegen mit

einer lustigen Music ergetzen, und mit einem Ehren-Trüncklein erfrischen und erfreuen wollen, sich offtmahls Haderkatzen aufwerffen ..., und solche lustige Frölichkeit in eine Stänckerey verkehren, so sollen die Alterleute Macht ... haben, solche Zancksüchtige *pro delicti qualitate* willkührlich abzustrafen.

22. Wenn auch *Differentien* und Mißverstände ... unter einen und anderen dieser Gilden erwachsen würden, so sollen solche Streitigkeiten nicht alsbald E. E. gantzem Raht, vielweniger der hohen Obrigkeit fürgetragen werden, sondern wenn sie die Alterleute nicht beylegen können, sollen von E. E. Rath Commissarien verordnet und die Sachen nach genügsamer *Deliberation* gütlich und friedlich ... geschlichtet werden«.

Den *Leges* stehen folgende *Privilegia* gegenüber:

»1. Es soll ein jeder Amts-Bruder der Musicanten-Gilde Macht haben, in den gewöhnlichen Stühlen im Chor, wenn es ihm in den Sonntags- oder Wochen-Predigten belieben wird, zu stehen und nieder zu sitzen.

2. Mag Er sich auch, wenn Er zu Gottes-Tische gehen wil, ebenmäßig dahin verfügen.

3. Wenn einer aus der Gilde verarmt, soll ihm aus der Laden, so etwas darinne vorhanden, die hülffliche Hand geleistet, und nach Nohtdurfft vorgestrecket werden.

4. Wenn einer daraus verstirbet, soll der *Cantor* für der Thür zum besten und zierlichsten Er immer kan, musiciren und ihn umsonst zu Grabe singen.

5. Soll der Verstorbene von acht Zunfft-Brüdern mit schwartzen Kleidern und langen Trauer-Mänteln aufs beste und ehrlichste angethan, zu Grabe getragen werden.

6. Sollen Ihn die andern Amts-Brüder, keiner ausgeschlossen, zu seiner Ruhe-Stat begleiten helffen.

7. Soll Er auf St. Marien-Kirchhoff ohne Wiederspruch der Herren *Occonomorum* Christlich begraben werden.

8. Soll Ihm aus der Kirchen das schwartze Sammitten Baldecken [Baldachin] auf den Sarg ohne Entgeltniß dargereichet werden.

9. Solle Ihm alle Glocken in beyden Kirchen nachgeläutet werden vor Gebühr.

10. Sollen Ihm der andern Amts-Brüder Weiber zu Ehren feine zierliche Kräntze auf den Sarg verfertigen, und dieselben zum Gedächtniß in der Kirchen aufsetzen«.

Die für die Einführung eines »Altermanns« und eines »Jüngsten« vorgeschriebenen Eidesformeln sind musikgeschichtlich belanglos; wir können also auf ihren Wortlaut verzichten. Unterschrieben ist das ganze

Aktenstück von dem Bürgermeister, sowie von dem *Praepositus* der Kirchenbehörde.

Gut zwei Drittel des 17. Jahrhunderts hindurch hat diese 1600 neu errichtete Gilde Bestand gehabt: zwischen 1670 und 1678 hörte sie auf, wie Simonis in einem kurzen Schlußwort nachweist. Die Liste »der Personen, welche in dieser Musicanten-Gilde gewesen«, enthält gerade 100 Namen. Unter den Mitgliedern finden wir Bürgermeister, Ratsherren, Richter, Prediger, Schulkollegen und Musiker von Fach. Nur die Letzteren, alles unbekannte Größen, zähle ich hier auf:

a) Organisten.

Georgius Pylius. Henricus Sturmius.
Ulricus Rieke. Martin Muggesfeld.

b) Kantoren.

Andreas Schultze. David Francke (ca. 1610).
Petrus Zinneman († 1628). Christian Böcelerus († ca. 1631).
Adam Bretschneider (bis 1637).

c) Kunstpfeifer.

Bartholomäus Conradi.

d) Kunstpfeifer-Gesellen.

Hans Knacke. Elias Volcker.
Gories Röcke. Christian Wölecke.
Johann Schellhorn. Elias Keddele.
Ludewig Keddele. Tobias Flatoco.
Christian Peters. Andreas Köhne.

Hinsichtlich ihrer musikalischen Thätigkeit — so sieht man — unterscheidet sich die Friedländer Gilde eigentlich in Nichts von einer Kantoreigesellschaft. Auch ihr gilt die Teilnahme an der Bestellung der Kirchenmusik als vornehmste Pflicht (Nr. 9, 16, 17 der Gesetze), deren Druck gelegentlich durch »lustige Stündlein« und »etliche Gastereyen« gemildert wird (Nr. 9, 20, 21 der Gesetze). Und die Schranken, die sich in damaliger Zeit zwischen den verschiedenen Gesellschaftsklassen erhoben, sind auch in der Gilde einem zwangloseren, quasi kollegialen Verkehr gewichen. Von einer Kantorei unterscheidet sich jedoch die Friedländer Gilde wesentlich durch ihre sonstige Verfassung, die eine rein zunftmäßige ist. Die strengen Aufnahmebedingungen (Nr. 11), die Eidablegung, die Lade (Nr. 4), die Sonderung in »Jüngste«, »Mittelleute« und »Altermänner«, die Abhängigkeit der Gilde von der Stadtobrigkeit, die in letzter Instanz alle Streitigkeiten schlichtet (Nr. 22), ihre Einnah-

men und Ausgaben überwacht (Nr. 5), die Wahl der »Altermänner« bestätigt (Nr. 2) — das sind alles Dinge, die sich die Gilde von der durch Kaiser und Papst privilegierten früheren Stadpfeifer-Zunft zu Friedland[1] äußerlich angeeignet hat, obwohl sie innerlich etwas ganz Anderes darstellt. Im Interesse einer geregelten Kirchenmusik — so etwa dürfen wir uns die Sache vorstellen — wünschte man in Friedland etwas Ähnliches zu schaffen, wie es die sächsischen Städte längst in den Kantoreigesellschaften besaßen. Das geschah, indem man die neue Einrichtung in die Formen und Satzungen der eingegangenen, aber noch nicht vergessenen Gilde steckte.

Erregt diese eigenartige Kombination als ziemlich vereinzelte Erscheinung auf dem Gebiete der deutschen Musikgeschichte schon unser Interesse, so steigt dies, wenn wir sehen, daß wir von hier aus näher an die Beantwortung einer Frage gelangen können, die von allgemeinerer Wichtigkeit ist, als der vorliegende einzelne Fall: der Frage nach dem älteren kulturellen Vorbild der Kantoreigesellschaften überhaupt. Taubert's Meinung[2]), dass diese ihre äußeren Formen den Meistersinger-Schulen entlehnt hätten, ist zwar bisher auf keinen Widerspruch gestoßen. Ihr steht aber vor allem die befremdende Thatsache gegenüber, daß die beiden Einrichtungen in den wesentlichsten Punkten gerade differiren, statt übereinzustimmen. Bei den Meistersingern handelte es sich um die Erziehung zur selbständigen Produktion in Dichtung und Musik, bei den Kantoreien dagegen um einfache Reproduktion; dort herrschte das einstimmige Lied, hier die mehrstimmige Motette; dort musizierte man in intimem Kreise, hier vorwiegend im Rahmen der kirchlichen Handlungen. Was Taubert vorschwebte, mag eine gewisse Ähnlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse gewesen sein, die darin liegt, daß Laien, d. h. nicht berufsmäßige Musiker, sich der Pflege der Musik annahmen. Doch auch hier reicht die Ähnlichkeit nicht weit. Verkehrten die Meistersinger wirklich kollegial mit einander, so fühlten sich die Bürgermeister, Ratsherren und Prediger innerhalb der Kantoreigesellschaft, wie man deutlich an vielen kleinen Zügen gewahren kann, immer mehr als Vorgesetzte und Respektspersonen; die Ausübung der musikalischen Pflichten selbst lag in Wirklichkeit den Schulkollegen und Musikanten ob. Somit bleibt eigentlich Nichts übrig, was von jener Anlehnung zu sprechen berechtigte.

Will man nun aber einmal aus vorreformatorischer Zeit eine Einrichtung namhaft machen, die unter ähnlichen Verhältnissen wie die

---

1) Über ähnliche Zunftverhältnisse im früheren Hamburg findet man Näheres bei J. Sittard, Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. Altona-Leipzig, 1890.

2) A. a. O. S. 3 f.

Kantoreigesellschaften ähnlichen Zwecken diente, so sollte es in erster Linie das musikalische Zunftwesen sein. Eine Hauptpflicht der Zünfte oder Gilden war es allenthalben, zur Verschönerung der gottesdienstlichen Feiern beizutragen, natürlich nur instrumentaliter, da man für die Figuralmusik besondere Organe hatte. Als eine Art Entschädigung ist es aufzufassen, daß man dafür den Musikern alljährlich gewisse Tage einräumte, die unter Teilnahme der weltlichen und geistlichen Behörden durch Umzug und andere Veranstaltungen festlich begangen wurden[1])«. Von einer Anlehnung an diese Verhältnisse zu sprechen liegt doch viel näher, wenn man bedenkt, daß die Gründung der Kantoreigesellschaften Angelegenheit der Stadt- und Kirchenbehörde wurde, daß sie den Sängern, wie den später hinzutretenden Instrumentisten die »jährliche Collation zu einer Ergötzlichkeit« als Entgelt für ihre Kirchendienste nicht entzogen. In Torgau und in den Städten, die seinem Beispiel folgten, blieb man dabei stehen. Friedland ging noch weiter, indem es die althergebrachten Privilegien und Zunftgesetze der Musicanten auch für die Kantoreigesellschaft als zu Recht bestehend anerkannte.

1 Sehr reiches Material dazu, die Niederlande betreffend, hat E. Vander Straeten, La Musique aux Pays-Bas, Bruxelles, 1867—1888, an den Tag gebracht.

Dufay und seine Zeit[1])

von

Johannes Wolf.

Seit der Zeit von Kiesewetter und Fétis hatte man sich daran gewöhnt, die mehrstimmige Musik gleichsam als eine Erfindung der Niederländer, Dufay's insbesondere, anzusehen. Erst sehr allmählich kam man infolge von Handschriftenfunden, die die Werke von Vorgängern und und älteren Zeitgenossen Dufay's enthielten und von einem nicht unbedeutenden Können Zeugnis ablegten, zu der richtigen Anschauung, denselben als ein allerdings höchst bedeutendes Glied in der Kette der Entwickelung anzusehen.

Wiege der mehrstimmigen gemessenen Musik ist ohne Zweifel Nordfrankreich, Zeit der Entstehung nicht viel vor 1200. Sehr bald beteiligten sich auch andere Länder an der Ausbildung der Mensuralmusik, vor allem England und seit der Wende des 13. Jahrhunderts Italien. In Florenz entfaltete sich während des 14. Jahrhunderts die erste Blüte italienischer Musik, von der der Squarcialupi Kodex der Medicea-Laurenziana, Panciatich. 26 der Nationalbibliothek, beide zu Florenz und neben kleineren Handschriften der Kodex 568 des fonds italien der Nationalbibliothek zu Paris beredtes Zeugnis ablegen. In Frankreich blieb während des 13. und 14. Jahrhunderts Paris das musikalische Centrum. Am Anfang des 15. Jahrhunderts trat es gegenüber der Bedeutung der Schule von Cambrai zurück. Nicht unbedeutende und nicht wenige Quellen stehen zur Beurteilung der französischen Kunst bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts zur Verfügung. Ich erwähne nur den Kodex Montpellier H. 196, die Handschriften Adam de la Hale's, den Roman de Fauvel (Paris, Bibl. Nat. Fonds fr. 146] und die Handschriften des Guillaume de Machaut (Paris, Bibl. Nat. Fonds fr. 22, 545 u. 22, 546). Welche bedeutende Rolle England in dieser Zeit gespielt hat, lernen wir aus der Geschichte der Musiktheorie kennen. Aber auch in der Praxis macht sich sehr früh sein Einfluß geltend; ich erinnere an den Sommerkanon. Die älteste rein instrumentale Musik und die älteste Tabulatur begegnet uns am Anfange des 14. Jahrhunderts auf englischem Boden.

Die Meister aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts bilden den Über-

1) Dufay and his contemporaries, fifty compositions ranging from about A. D. 1400 to 1440 transcribed from Ms. Canonici misc. 213 in the Bodleian Library. Oxford by J. F. R. Stainer and C. Stainer. London, Novello & Co.

gang zu Dunstaple, Binchois und Dufay, mit denen eine neue Kunstepoche beginnt. Für die Erkenntnis dieser Übungszeit, in der englische, französische und italienische Einflüsse zuweilen unvermittelt neben einander herlaufen, sowie der Meisterperiode waren bisher folgende Quellen bekannt:

Bologna, Liceo musicale Cod. 37. [Bol. 37]
Bologna, Bibl. Univ. Cod. 2216. [Bol. 2216]
Modena, Bibl. Estense Ms. (già 568) IV. D. 5. [Mod.[1]]
Cambrai, Ms. 6 und 11. [C]
Brüssel, Bibl. Nat. Ms. 5557. [B]
München, Ms. 42. [M. 42]
Paris, Bibl. Nat. Cod. Pixerecourt. [P]
Rom, Archiv der Cap. Sistina Ms. 14. [C. S]
Rom, Kapitelarchiv von St. Peter B. 80. [K]
Wien, Trienter Codices 87—92. [T. 87—92]

Hinzu kommen:

Florenz, Bibl. Nat. Cent. Panciatich. 26, welches in den späteren Nachtragungen Stücke von Johannes Cesaris und Antonius de Civitate enthält [F]
Rom, Bibl. Vat. urb. lat. 1411 mit Kompositionen von Ciconia, Dunstaple, Binchois und Dufay [R]
München, Mus. Ms. 3224 Frgm. mit Stücken von Christoforus de Feltro, Bartholus de Bruolis, Ray. de Lat(inis) und Dufay [M. 3224]
München, Mus. Ms. 3192 Frgm. mit Stücken von Binchois [M. 3192][2])
Padua, Bibl. Univ. Ms. 684 Frgm. mit Werken von Gratiosus von Padua und Pernech und
Padua, Bibl. Univ. Ms. 1115 Frgm. mit Stücken von Johannes, Selesses, Jo. Ciconia und (An)tonellus [Pad.]

Eine der allerbedeutendsten Quellen ist aber der jüngst auf Veranlassung von Sir John Stainer durch J. F. R. Stainer und C. Stainer zum Teil herausgegebene Cod. Ms. Oxford, Bodleiana Canonici misc. 213. [O].

---

1) F. X. Haberl oder seinem Gewährsmann Leonida Busi ist hinsichtlich des Inhalts des Modeneser Kodex ein Irrtum untergelaufen (vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 4. 94). Mod. Pal. Est. IV. D. 5 (già 568) — und nur diese Handschrift kann gemeint sein, da auf Besprechung derselben in A. Capelli, Poesie musicali dei secoli 14, 15 e 16. Bologna, Romagnoli 1868, verwiesen wird — enthält 105 Stücke von 17 genannten Autoren und vielen Incerti. Die Autoren sind: Bartolinus (Carmelitus Frater), Bartholomeus de Bononia, Antonellus de Caserta, Filipoctus M. de Caserta, J. Ciconia, Egardus, Egidius, Franciscus de Florentia, A. Fru. Frater, Grenon, Frater Johannes de Janua, Selesses Jacopinus, Dactalus de Padua, M. de Perusio, Frater Conradus de Pistoja, Magister Zaccaria und Zacharias. Von den für Dufay in Anspruch genommenen Texten findet sich auch nicht einer.

2) Vgl. H. Riemann, Illustrationen zur Musikgeschichte, Wiesbaden 1893.

Wie E. W. B. Nicholson, Bibliothekar der Bodleiana, in seiner ausgezeichneten Beschreibung der Handschrift, die der Publikation vorausgeht, wahrscheinlich macht, ist dieselbe oberitalischer Herkunft, gehörte einst Giacomo Soranzo und kam um 1780 in den Besitz von Matteo Luigi Canonici, dessen Bibliothek nach seinem Tode in die Bodleiana einfloß. Das Manuskript, ein Papierkodex von der Grösse $11^3/_8 \times 8^1/_2$ Zoll besteht aus 140 in 10 ungleichen Lagen geordneten Blättern. Nicholson setzt die Entstehung später als 1455 an. Dies scheint mir nicht ganz zutreffend. Die Erfahrung lehrt, daß in der Entwicklung der Notation Deutschland gegenüber den westlichen Ländern und auch Italien gleichwie in der Entwicklung der Schrift etwas zurückbleibt. Nun zeigt das Lochamer Liederbuch vom Jahre 1452 bereits weiße Noten und eine Form der semiminima , die ihren Ursprung zwar aus der roten oder weißen minima in der Notation mit gefüllten Noten nicht verleugnet, aber erst nach der ursprünglichen Form der weißen Notation in Gebrauch kam. Canonici misc. 213 hat jedoch noch die Form . Wir werden daher diese Handschrift nicht später als 1250 ansetzen dürfen. Obgleich damit eine der jüngsten Handschriften, welche uns in die Übergangszeit Einblick gewähren, hat sie doch ganz besondere Bedeutung dadurch, daß den meisten Kompositionen die Namen der Verfasser, einigen sogar Jahreszahlen und Ortsbezeichnungen beigegeben sind und auch die Texte ab und zu Schlüsse auf die Abfassungszeit der Kompositionen und damit auf das Leben der Meister erlauben.

Sie enthält 326 Tonsätze meist weltlichen Charakters, welche alle in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts gehören. Davon sind 3 einstimmig, 33 zweistimmig, 253 dreistimmig, 34 vierstimmig und 3 fünfstimmig. Als Verfasser sind 59 Autoren genannt, 65 Stücke sind anonym.

Eine Aufstellung der Autoren mit möglichster Beibehaltung der Ordnung nach Nationalitäten, wie sie Nicholson giebt, und Hinzufügung der Handschriften, in denen diese Meister auf uns gekommen sind, mag die Vertretung der einzelnen Länder und die Beziehungen der Handschriften untereinander zeigen. Alles, was sich an neuen Daten aus der Publikation ergiebt, wird unter den einzelnen Autoren bemerkt werden. Die in Klammer stehende arabische Ziffer zeigt an, mit wieviel Sätzen der Meister in der Handschrift, die lateinische, mit wie vielen er in der Publikation vertreten ist.

I. Belgier, die nicht dem päpstlichen Chore angehören.

Acourt, vielleicht identisch mit Haucourt, aus Haucourt in der Diöcese Cambrai. O. (2, I)

Akany O. (1)

Binchois O, R, M 3192, Bol 37, Bol 2216, T 87, T 92 (29, VIII)

Johannes Cesaris, aufgeführt von Martin le Franc im »Champion des Dames« als berühmter Musiker in Paris vor Dufay. O, F. (6, I)

Charité. J. F. R. Stainer vermutet unter ihm Jacques Carité, Kanonikus von Cambrai, dessen Testament 1451 datiert ist. O. (1, I)

Chierisy, nach Nicholson aus Cherisy zwischen Cambrai und Arras O. (1)

Magister Johannes Ciconia de Leodio, nennt sich am Ende seines 1411 vollendeten liber de proportionibus musicae[1]) Kanonikus von Padua. In dem Tonsatz: *O felix templum iubila* preist er ein Werk, welches nach unserer Kenntnis Stephanus von Carrara 1400 als Bischof von Padua vollbracht hat. In dem vierstimmigen *Ut te per omnes celitum* feiert er Zabarella, von dem man weiß, daß er 1410 Bischof in Florenz wurde und 1417 starb, als ingens alumpnus padue und doctor immensis. O, R, Mod, Bol 37, Bol 2216, Pad. (4)

Johannes Franchois de Gemblaco O, Bol 37. (3)

Francus de Insula aus Lille. O, Bol 37. (2)

Hugho de Lantins aus Lantins in der Diöcese Lüttich. Er schrieb ein Stück zu Ehren der Cleopha »de Malatest«, welche sich mit dem Fürsten von Sparta am 29. Mai 1419 vermählte. Das vierstimmige *Celsa sublimatur victoria* war zu Ehren des heiligen Nikolaus für Bari in Apulien bestimmt. O, Bol 37, Bol 2216. (22, I)

R. Libert O. T 87, T 92. (2, I)

Richardus Loqueville aus Cambrai. O, Bol 37. (6)

Johannes de Ludo aus Louw-Le Wege. O. (1)

Presbyter Johannes de Sarto, vielleicht aus Sart in der Lütticher Diöcese oder Sart in Brabant. O, Bol 37. (2)

Gilet Velut, vielleicht aus Velu, 14 Meilen südwestlich von Cambrai. O, Bol 37, T 87. (5, I)

II. Meister anscheinend belgischer Herkunft und Mitglieder des päpstlichen Chors.

Presbyter Johannes Brasart de Leodio 1431 päpstlicher Sänger O. Bol 37, T 87, T 92. (2)

Guillermus Dufay, päpstlicher Sänger 1428—33 u. 1435—37. Sein Tonsatz *Je me complains piteusement* trägt das Datum 12. Juli 1425. Das vierstimmige *O sancte Sebastiane* scheint zu Mailand geschrieben. Ein anderes feiert Nikolaus III. von Ferrara († 1441) und bezieht sich auf einen Friedensschluß (zwischen 1426 u. 1439). *Quel fronte*

---

1) Der liber de proportionibus musicae bildet das dritte Buch der nova musica, von der sich eine vollständige Handschrift in der Bibl. Riccardiana zu Florenz befindet [ein cod. cart. in 4° sec. XV. ineunt., der nach Lorenzo Mehus ehemals die Signatur 1. V. 161 trug]. Vgl. Gaspari, Katalog des Liceo musicale zu Bologna, Bd. I. S. 203.

signorille trägt die Bemerkung: Rome composuit. Ein Stück bezieht sich auf die Hochzeit des Charle de Maleteste, ein anderes ist zu Ehren des heiligen Nikolaus für Bari in Apulien geschrieben. *Vasilissa ergo gaude* diente wahrscheinlich den Hochzeitsfeierlichkeiten von Cleopha di Malatesta mit dem Despoten von Sparta 1419. *Adieu ces bons vins de Lannoys* trägt das Datum 1426. O, R, Bol 37, Bol 2216, M 42, M 3224, B, P. T 87, T 88, T 90, T 92, C S, K. (52, XIX)

Petrus Fontaine, vielleicht aus Fontaine-au-Pire bei Cambrai, päpstlicher Sänger von 1420—26. O, Bol 37. (7)

Nicolaus Grenon aus Cambrai, päpstlicher Sänger von 1425—28 O. Bol 37, Mod, T 92. (5, I)

Hasprois, wahrscheinlich identisch mit Haprose aus Haspres in der Diöcese Cambrai, päpstlicher Sänger 1394. O, Bol 37. (1)

Arnoldus de Lantins, päpstlicher Sänger 1431. Sein Tonsatz *Quant ie mire vos doulce portraiture* trägt das Datum Venedig März 1428. O, Bol 37. (20)

Gualterius Liberth, päpstlicher Sänger 1428. O. (1)

Richardus Loqueville O, Bol 37. (6)

Mag. Guillermus Malbecque (Malebeke), päpstlicher Sänger 1431—38 (?). O. (5, I)

III. Italiener, die dem päpstlichen Chore angehören.

Nicolaus Zacharie, Priester in der Diöcese Brindisi, päpstlicher Sänger von 1420—22. Eins seiner Stücke trägt die Bemerkung: editam in Tarento. O, Bol 37. (1)

IV. Italiener, die nicht päpstliche Sänger.

Dominus Bartholomeus de Bononia prior, Benediktinermönch O, Mod. (4, I)

Praepositus Brixiensis, wahrscheinlich identisch mit Matheus de Brixia (aus Brescia). O, Bol 37, Bol 2216. (4)

Bartholomeus Br(u)olo, wahrscheinlich identisch mit Bartholus de Bruolis und B. Tebrolis, vielleicht aus Brolo an der Nordküste von Sicilien. (6, I) O, M 3224.

Frater Antonius de Civitate Austriae ordinis praedicatorum, ein Dominikaner. Eines seiner Stücke trägt das Datum 1422, ein anderes, welches er zu Ehren der Hochzeit des Herrschers von Forli George Ordellafi geschaffen hat, das Datum 8. Juni 1423. O, F, Bol 37, Bol 2216. (3)

Dominicus de Ferrara O. (1, I)

Antonius Romanus O, Bol 37. (1)

Randulfus Romanus O. (1, I)

P. Rosso oder Russo O, Bol 37. (2)

Magister Antonius Zachara O. (1.

V. Franzosen.

La Beausse, vielleicht aus dem Distrikt La Beauce nördlich von der Loire O. (1)
Grossin de Parisiis O, Bol 37, Bol 2216, T 87. (3, I)

VI. Franzosen oder Belgier.

Billart O. (1)
Briquet O, Bol 37. (1, I)
Cardot O. (1, I)
Magister Baude Cordier O, Bol 37. (7)
Franchoys Lebertoul O. (5)
Johannes Legrant O, T 87. (3, III).
Passet O, Bol 37. (1)
Paullet O. (1)
Raulin de Vaux O. (1)
Jo. Rezon (Reson) O, Bol 37, Bol 2216. (2, I)
Jo. Tapissier, wird von Martin le Franc im »Champion des Dames« als berühmter Musiker vor Dufay in Paris erwähnt. O, Bol 37. (1, I)

VII. Meister zweifelhafter Nationalität.

Adam kann mit Adam de Fulda schon des zeitlichen Unterschiedes wegen nicht identisch sein. O. (3, III)
Benoit, möglicherweise identisch mit Jo. Benet anglicus O, [Bol 37, T 87, T 92.] (1)
Contreman O. (1)
Johannes Carmen, von Martin le Franc im »Champion des Dames« gerühmter Musiker in Paris vor Dufay. O, Bol 37. (1, I)
Beltrame Feragut preist in *Excelsa civitas Vincenca* den Herrscher von Vincenza: Franciscus de Marinpetro. O, Bol 37, Bol 2216. (3)
R. Gallo O. (1)
Johannes de Quatris. Seine Komposition ist datiert: Venedig im Mai 1436. O. (1)
Ar. de Ructis O. (1)
Ubertus de (P)salinis O, Bol 37. (1)
Jacobus Vide O, Bol 37. (7)
Presbyter P. del Zocholo de Portunaonis O. (1)

Eigentümlicherweise sind die Engländer mit Ausnahme von Benet (?) in der Oxforder Handschrift im Gegensatze zu den Bologneser und Trienter Kodices gar nicht vertreten. Vor allem fällt das Fehlen von Dunstaple auf.

Daß sich aus Canonici misc. 213 auch viele Stücke in den andern

Handschriften nachweisen lassen, wird bei der Gemeinsamkeit der Autoren nicht Wunder nehmen.

So finden sich in Bol. 37:

von Brasart: O flos fragrans
Summus secretarius
von Ciconia: O felix templum
Ut per te omnis celitum
von Dufay: Anima mea liquefacta est
Flos florum fons ortorum
O gemma lux
O sancte Sebastiane
Par droit je puis bien complaindre
Vasilissa ergo gaude
Vergene bella.
von Grenon: Ad honorem sanctae trinitatis
von Grossin: Imera dat hodierno.
von Ar. de Lantins: O pulcherrima mulierum
Tota pulchra es
von Ubertus de Salinis: Jesu salvator seculi
von Jacobus Vide: Et c'est asses.

De bien amer von P. Fontaine steht in Bol 37 eine Quinte höher. Die beiden Sätze *Chanter ne scay* und *Mon doulx espoir*, welche nach der Oxforder Handschrift dem Hugho de Lantins zugehören, werden in Bol 37 dem Arth. de Lantins zugeschrieben. Für das anonyme *l'autre jour iver m'aloie* läßt sich aus Can. 213 als Verfasser Francus de Insula feststellen.

Mit Bol 2216 hat das Oxforder Manuskript folgende Stücke von Dufay gemeinsam: Ave regina coelorum
Belles vuilles
Invidia inimica
Tota pulchra es
Vergene bella.

Letzterer Gesang von Petrarca liegt uns somit in 3 Quellen vor. Ein anonymes Stück *Leesse ma mande salut* aus Bol 2216 erweist sich als eine Komposition von Binchois, ein anderes *La belle se siet au pie de la tour* ist Dufay zuzuschreiben. Während dasselbe aber im Oxforder Kodex dreistimmig auftritt, hat es hier nur 2 Stimmen (die Mittelstimme fehlt) und steht eine Quarte tiefer. Auch das anonyme *He compagnons* in M 3224 ist nach O. für Dufay in Anspruch zu nehmen. Doch fehlt leider der Tenor. In R. kehren wieder: *Se la face ay pale* von Dufay und *Adieu mon joyeux souvenir* von Binchois. Zwei weitere Stücke von Dufay: *Anima mea liquefacta est* und *Vasilissa ergo gaude* lassen sich in T 87 nachweisen, liegen somit auch in drei Quellen vor. Das anonyme *Medée fut en amer veritable* findet sich in den späteren

Nachtragungen von F. wieder. Auch mit dem Modeneser Kodex scheinen sich einige Parallelen darzubieten.

Um sich von der Handschrift eine Vorstellung machen zu können, sind von den Herausgebern dem Werke 8 Seiten facsimiliert beigegeben worden. Der Gesichtspunkt, der sie bei der Auswahl leitete, scheint der gewesen zu sein, weniger bekannte Autoren im Facsimile vorzuführen. Alle Facsimilia zeigen die leere weiße Note. Wir erfahren aber, daß 5 Stücke mit vollen schwarzen Noten notiert sind. Es wäre vielleicht zweckmäßig gewesen, von diesen eins im Facsimile mitzuteilen. Gerade die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts ist ungemein interessant wegen der Umbildung der vollen schwarzen in die leere, die weiße Note. Die einzelnen Phasen der Entwickelung sind:

1) Nur gefüllte schwarze Noten,
2) gefüllte schwarze Noten untermischt mit gefüllten roten oder leeren weißen, [1])
3) weiße Noten untermischt mit gefüllten schwarzen oder roten Noten.

Die erste Phase trifft man wohl noch in Stücken aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Allein dann haben die Stimmen rhythmisch ganz regelmäßig gebaute, also mit einfachen Mitteln darzustellende Melodien. Im 14. Jahrhundert war man aber namentlich in Italien bestrebt, jedes Stück, mochten die rhythmischen Verhältnisse auch noch so schwierige sein, einfarbig zur Darstellung zu bringen. Man schuf sich eben neue Notenformen und Taktbezeichnungen. Die Italiener vermochten im 14. Jahrhundert Dank den Bemühungen der Florentiner jede Melodie auf das Genaueste zu notieren, weswegen auch Prosdocimus de Beldemandis nach eingehendem Studium der italienischen Notierungsweise derselben unumwunden vor der französischen den Vorzug zuerkennt.

Die Meister aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts zeigen in den ältesten Handschriften volle schwarze Noten untermischt mit wenigen weißen oder vollen roten. Wann der Umschwung zur weißen Note stattgefunden hat, ist nach den bisher bekannten Denkmälern noch nicht genau festzustellen. Doch dürfte die Umwälzung sich um 1440 in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit vollzogen haben.

Die Erklärungen, welche J. C. F. Stainer von der Notation der Handschrift giebt, zeugen von vollständiger Durchdringung des Stoffes. Allein es wäre zu wünschen gewesen, daß er auf die Notierung mit vollen schwarzen Noten auch etwas näher eingegangen wäre. Die Entwicklung der Mensuralnotenschrift streift er nur obenhin, begeht aber

1) Es kommen auch, wenn auch nur selten, namentlich bei den Italienern neben den vollen roten leere rote Noten mit Beziehung auf den Takt vor, so in Mod. bei Stücken von Bart. de Bononia und Zacharias.

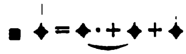
dabei den alten Irrtum, Franko um 1100 anzusetzen, eine Zeit, aus der uns auch noch nicht die geringste Kunde einer mensurierten mehrstimmigen Musik kommt. Vor 1260 ist die Wirksamkeit des Franko nicht zu suchen, wie in einem späteren Aufsatz gezeigt werden soll. Daß die in der Oxforder Handschrift enthaltenen Kompositionen in die weiße Notation umgeschrieben sind, beweisen die Stücke, die andere Handschriften in älterer Notation darbieten. Um eine Vorstellung von derselben zu erlangen, vergleiche man Wooldridge, Early English harmony from the tenth to the fifteenth century, welcher auf Tafel 49—60 12 Seiten aus Bol. 37 mit Kompositionen von Dunstaple und Benet reproduziert.

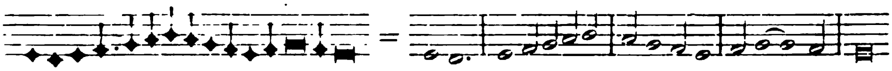
Die Notenformen, welche die Meister aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts im allgemeinen gebrauchen, sind longa ■, brevis ■, semibrevis ◆ und minima ◆; die ersten drei sind sowohl dreiteilig, als zweiteilig, letzte nur zweiteilig. Hinzu kommt die seltener gebrauchte semiminima, welche teils durch eine eigene Figur ◆[1]), teils durch eine evacuierte schwarze (weiße) oder volle rote minima dargestellt wird. Zuweilen finden sich beide Formen unterschiedslos in derselben Komposition angewendet wie in *La dolce vista* von Dufay (R), zuweilen aber mit dem Unterschiede, daß die eine Form die Hälfte der minima der prolatio minor, das heißt der aus der Zweiteilung der semibrevis hervorgegangenen minima, die andere die Hälfte der aus der prolatio maior, d. h. aus der Dreiteilung der semibrevis hervorgegangenen minima darstellt, wie in *Quia pulchra es* von Dunstaple (Bol. 37). Zu beachten ist, daß minima und semiminima stets nach oben gestrichen sind. Es ist dies namentlich für das 14. Jahrhundert besonders zu betonen, weil mit den nach unten gestrichenen semibreves besondere Werte verbunden wurden.

Das Verhältnis der longa zur brevis wird durch den modus dargestellt. Derselbe ist perfekt oder imperfekt, je nachdem die longa in 3 oder 2 breves zerfällt. Auf dieselbe Weise kommt das Verhältnis der brevis zur semibrevis im tempus perfectum und imperfectum und das Verhältnis von semibrevis zur minima in der prolatio maior und minor zum Ausdruck.

Eine jede dreiteilige Notengattung kann einmal durch den nächst kleineren Notenwert inperfiziert, das heißt: es kann von ihr der Wert der kleineren Note abgezogen werden, ohne daß sie deshalb ihre Form aufgiebt. So kann eine dreizeitige longa durch eine folgende brevis zweizeitig gemacht werden; ebenso eine brevis durch folgende semibrevis und eine semibrevis durch folgende minima. Alsdann kann jede kleinere

1) Bei den Italienern häufig ◆.

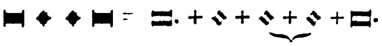
Notengattung, also nicht blos die nächst kleinere, die größere Note imperfizieren, wofern erstere nur aus der Dreiteilung hervorgegangen ist, zum Beispiel im tempus imperfectum cum prolatione maiori 
Die Imperfektion findet statt sowohl a parte ante, d. h. durch eine vorhergehende Note, als auch a parte post, d. h. durch eine folgende Note, als auch a parte ante und a parte post z. B. im tempus imperf. cum prol. maiori:



Ebenso kann eine jede aus der Dreiteilung hervorgegangene Note ohne Formveränderung alteriert werden, das heißt ihren Wert verdoppeln.

Stehen 2 Noten gleicher Form an stelle der dreiteiligen größeren Notengattung, so wird im 15. Jahrhundert die zweite alteriert.

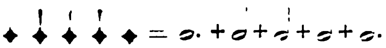
Die Zusammengehörigkeit von Noten zu perfekten semibreves, breves oder longae wird durch den Divisionspunkt ausgedrückt, wo Irrtümer entstehen könnten. Im tempus perfectum ist zu übertragen



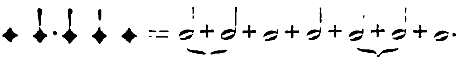
aber



oder in der prolatio maior



aber



Taktzeichen werden im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts seltener gebraucht, sind aber schon seit dem 14. Jahrhundert bekannt. Johannes Ciconia giebt im 25. Kapitel seines *liber de proportionibus musicae*[1]), welches überschrieben ist De signis et cifris diversorum auctorum, die Taktzeichen wie folgt an[2]):

> Auctores diversi sed praecipue magister Franchus de Colonia protonotarius, Johannes de Muris et Marchetus de Padua sic ordinarunt cifras et signa pertinentes ad practicam musicae mensuratae videlicet in modis, temporibus et prolationibus, ut hic habetur. Et primo ad tale signum [signum] cognoscitur esse modi perfecti vel sic ⁝ aut sic 3. Item ad tale signum [signum] cognoscitur esse modi imperfecti vel sic ⁞ aut sic 2. Item ad tale signum ⨀ cognoscitur esse temporis perfecti maioris (scil. prolationis) vel sic ⊙

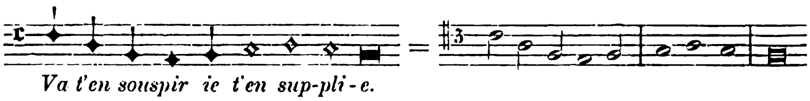
1) Venedig Bibl. San Marco Cod. 7 chart. sec. XV (L.VIII. LXXXV) IV. a. 212. l. 150.

2) De la Fage giebt in seiner Diphthérographie musicale p. 387 den Text fehlerhaft.

> aut sic $\frac{3}{3}$. Item ad tale signum O cognoscitur esse temporis perfecti minoris vel sic $\frac{3}{2}$. Item ad tale signum Ċ cognoscitur temporis imperfecti maioris vel sic Ċ aut sic $\frac{2}{3}$. Item at tale signum C cognoscitur esse temporis imperfecti minoris vel sic Ↄ aut sic $\frac{2}{2}$. Etenim quia nos debemus semper concordare cum proportionibus suprascriptis cifras et signa suprascripta. Et haec de proportionibus, signis, cifris et vocabulis antiquis sufficiant ad laudem Jesu Christi et gloriosae virginis Mariae mater eius amen.

Hinzuzufügen ist, daß ein vertikaler Strich durch obige Zeichen andeutet, daß die Notenwerte um die Hälfte reduziert werden sollen. Dieselbe Bedeutung hat das Zeichen Ↄ für das tempus imperfectum.

Wie bereits erwähnt, bediente man sich bis etwa 1440 der Taktzeichen seltener, zumal wenn es sich nur um einen kurzen Taktwechsel handelte. In solchen Fällen gebrauchte man vielmehr die volle rote oder leere weiße Note. So zum Beispiel, wenn im modus imperfectus cum tempore perfecto der modus perfectus cum tempore imperfecto oder im tempus imperfectum cum prolatione maiori das tempus perfectum cum prolatione minori zum Ausdruck gelangen sollte oder umgekehrt. Demgemäß notiert Grossin:



Seltener kommt der Fall vor, daß im tempus perfectum cum prolatione minori das tempus imperfectum cum prolatione minori durch rote Noten ausgedrückt wird. Ein schönes Beispiel bietet Dufay im Anfange des Tenor von *Iuvenis qui puellam nondum septeni duxit* [M. 3224]:



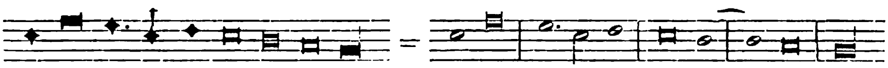
Häufig wird in der prolatio minor die prolatio maior durch rote oder weiße Noten dargestellt, wie in *Hé compagnons* von Dufay.

Fehlen die Taktzeichen, so läßt sich der Takt durch ein paar Beobachtungen leicht bestimmen. Vor allen Dingen bieten die Pausen ein gutes Hilfsmittel dar. Ihre Formen sind

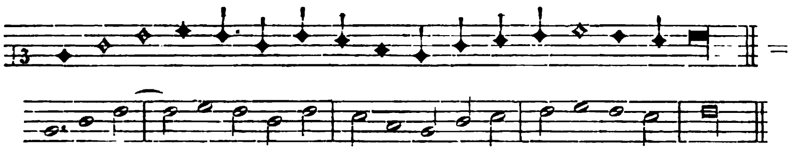


Die Pause der semiminima kommt in den praktischen Denkmälern unseres Zeitabschnittes noch nicht vor. Finden sich nun 2 minima

Pausen neben einander, so liegt, den seltneren Fall ausgenommen, daß die beiden Pausen zwei verschiedenen Prolationen angehören, die prolatio maior vor. Dieselbe ist auch leicht an den Divisionspunkten zu erkennen, welche an zweifelhaften Stellen die Prolationen abgrenzen. Der Divisionspunkt ist kaum zu verwechseln mit dem Augmentations- oder Additionspunkt, welcher die Note, neben der er steht, um die Hälfte ihres Wertes vergrößert. — Ebenso ist bei zwei aufeinander folgenden in gleicher Höhe geschriebenen semibrevis-Pausen meist auf das tempus perfectum zu schließen. Denn der Fall, daß sie zwei brevis-Werten angehören, ohne durch einen Divisionspunkt getrennt zu sein, kommt seltener vor. Gehören sie aber einem brevis-Wert an, so würde ein korrekter Notator im tempus imperfectum sie niemals als 2 Pausen, sondern als einen Strich durch ein Spatium schreiben. Finden sich ferner unter den schwarzen Noten volle rote oder weiße von der Form oder oder oder etc., so liegt dem Stücke bestimmt als Haupttakt das temp. imp. cum prol. minori vor. Bei drei auf einander folgenden oder zusammengehörigen leeren oder roten breves ist auf den modus imperf. cum tempore perfecto zu schließen. Denn in diesem Falle ist die leere oder rote Note in Anwendung gekommen, um innerhalb des modus imperf. cum temp. perf. den modus perfectus c. temp. imp. zum Ausdruck zu bringen, wie in folgender Stelle [M. 3224]:



Mit Hülfe der roten oder weißen Note wurden auch Synkopen dargestellt. Unter Synkopation versteht man eine Taktverschiebung, die dadurch entsteht, daß man zwischen ungleiche Teile eines Taktes vollständige Takte einschiebt oder umgekehrt. In einem *Patrem omnipotentem* von Dunstaple (Bol. 37) findet sich zum Beispiel folgende Stelle:



Bei der Umwandlung der Notation aus der schwarzen in die weiße blieben alle Verhältnisse dieselben, nur daß an die Stelle der vollen schwarzen die leere weiße trat und an die Stelle der vollen roten oder weißen die schwarze oder auch zuweilen die rote. Für die semiminima ist anfänglich nur die Form gebräuchlich, scheint aber sehr bald der Form der gefüllten minima gewichen zu sein, um alsdann für den nächst kleineren Wert in der gefüllten Form Verwendung zu finden.

Bei der Besprechung der Notation giebt J. F. R. Stainer als eines der Unterscheidungsmerkmale der mittelalterlichen von der modernen Notation das Fehlen der gebundenen Noten an. Der Verf. meint wohl damit, daß die mittelalterliche Notation des Bindebogens entbehre, denn gebundene Noten kommen doch in den Ligaturen aufs deutlichste zum Ausdruck. Wenn er ferner in dem punctum divisionis eine Analogie für den modernen Takt erblickt, so trifft dies für das 15. Jahrhundert nicht mehr ganz zu. Vollständig recht hätte er, wenn er dies für die aus der Lehre des Petrus de Cruce sich entwickelnde Notierungsweise des 13. und 14. Jahrhunderts und ganz besonders für die italienische Notation des 14. Jahrhunderts behaupten würde, wo der Divisionspunkt ausschließlich brevis-Werte abteilte. In der späteren Zeit aber grenzt er seltener breves als vielmehr Werte dreizeitiger semibreves ab. — Auch ist es nicht zu empfehlen, den Perfektionspunkt mit dem Augmentationspunkt in Verbindung zu bringen, da er seinem Wesen nach dem Divisionspunkte näher steht. —

Von den 326 Sätzen der Handschrift liegen 14 facsimiliert und 50 in Übertragung vor.

Tafel 1 bietet: Dufay. Ce jour de l'an 3 v.
Acourt. Je demande ma bienvenue 3 v.
Tafel 2 u. 3: Joh. Carmen. Fuga trium temporum Pontifici decori speculi 3 v.
Grossin. Va t'en souspir je t'en supplie 3 v.
Tafel 4: Hugho de Lantins. A ma dame plaisante et belle 3 v.
Rezon. Ce rondelet je vous en voy / Le dieu d'amours } 2 v.
Tafel 5: Binchoys. Les tres doulx yeux 3 v.
Bartolomeus brolo. O celestial lume 2 v.
Tafel 6: Guillermus Dufay. Quel fronte signorille 3 v.
Donna i ardenti ray 3 v.
Tafel 7: R. Libert. Mourir me voy il est pic de ma vie 3 v.
Adam. Tout a coup m'ont tourné le dos 3 v.
Tafel 8: Domini bartholomei de bononia prioris. Vince con lena 3 v.
Dominicus de feraria. O dolce compagno 2 v.

Da von einem der facsimilierten Stücke die Übertragung fehlt, so lernen wir in der Publikation 51 Sätze kennen. Die Prinzipien der Übertragung sind richtig; doch entspricht es nicht dem Geiste der Zeit, wenn in einigen Sätzen, wie in *Je demande* von Acourt, *Nous vous verens* und *De plus en plus* von Binchois etc. nach semibreves in Takte abgeteilt wird. Wenn man schon einmal den Taktstrich in Anwendung bringt, — und es wird sich dies aus Gründen der Übersichtlichkeit empfehlen — so muß für die Zeit Dufay's unbedingt die brevis als

Taktmaß gewählt werden. Erwähnt werden mag noch, daß *La belle se siet* eine ganze Reihe Abweichungen gegenüber der Fassung von Bol. 2216 zeigt, und daß das *f*, welches die Herausgeber in *Se la face ay pale* als offenbaren Fehler ausmerzen, sich auch in R. findet, daher nicht ohne weiteres zu verwerfen ist, selbst wenn uns der Tongang fremdartig vorkommt. Die Accidentien sind mit feinem Verständnis der Zeit hinzugefügt. Besonderen Dank verdient die ausgezeichnete Einführung in die Musiklehre der Dufay'schen Periode und die Untersuchung der melodischen und harmonischen Verhältnisse des in Canonici misc. 213 vorliegenden Materials durch Sir John Stainer. Ein kurzes altfranzösisches Glossar und ein vollständiges Inhaltsverzeichnis der Handschrift mit Angabe der Melodieanfänge der Oberstimme beschließen den Band, der seiner hohen Bedeutung entsprechend von den Verlegern Novello and Co. aufs vornehmste ausgestattet ist.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. **Schluß der Redaktion jedes Heftes:** ein Monat vor seinem Erscheinen. **Manuskripte** und andere Sendungen beliebe man zu senden an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Lutherstraße 12 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.

SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang I * Heft 2

Januar—März 1900

INHALT

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Die Musikgeschichte Schwedens
in den Jahren 1630—1730

von

Tobias Norlind[1].
(Lund.)

Über die schwedische Musik ist bis jetzt wenig geschrieben worden. Man hat sich am meisten den Volksmelodien zugewandt und untersucht, wie diese jetzt aussehen, aber wie und wann sie entstanden sind, ist bisher unerforscht. Hierzu kommen die Studien über die älteren Musikinstrumente, die meistenteils an den jetzigen in Norwegen und jetzt in Island gebräuchlichen Instrumenten gemacht sind. Auf wirklich historischer Grundlage aufgebaute Werke, die uns Berichte über die frühere Musikpflege in Schweden geben, existieren zur Zeit noch nicht. Es ist meiner Ansicht nach nicht zu rechtfertigen, die Musik der skandinavischen Länder zusammen zu beschreiben, denn seit dem 13. Jahrhunderte tritt ein Charakterunterschied unter den drei skandinavischen Nationen immer mehr hervor, und im 16. Jahrhundert sind die kulturellen Verhältnisse in denselben vollständig verschieden geworden. Daher ist es unzweckmäßig, die Volksmelodien der skandinavischen Länder so zu behandeln, als ob sie einen gemeinsamen Charakter trügen, wie es ebenso zu verwerfen ist, wenn die neuere Musikentwicklung der drei skandinavischen Reiche als ein einheitliches Ganzes behandelt wird. Die Besprechung der skandinavischen Musik z. B. in dem Lexikon von Mendel-Reißmann zeigt besonders diese Schwächen. Es ist zwar ganz gewiß angebracht, das gemeinsame Volkstum zu betonen; doch darf man niemals die kirchliche Musik und die besondere musikalische Entwicklung in dem Zeitraume von 1500 bis 1750 außer Acht lassen. Die schwedische Musik hat eine lange Geschichte, und dennoch haben die bisherigen Forscher ihre große Bedeutung für die allgemeine kulturgeschichtliche Entwicklung nicht genügend berücksichtigt. In Dänemark sind in der letzten Zeit eingehende wissenschaftliche Studien über die eigene nationale Musikpflege

1) Vom Herrn Verfasser in deutscher Sprache geschrieben. D. R.

der vergangenen Zeiten aufgenommen worden, besonders von Angul Hammerich in seinem Werke: *Musikken ved Kristian den 4des Tid*, worin die Musik in den Jahren 1590—1630 wissenschaftlich behandelt ist. Andere Forschungen sind von N. C. Ravn, Overskou u. a. gemacht worden. In Schweden aber giebt es noch keine solche historisch-kritische Geschichte der nationalen Musik. Das älteste historische Werk über Musik ist eine Abhandlung Hülphers': *Historiske afhandling om Musik och instrumenter*, Westerås 1773[1]. Es ist in jeder Hinsicht eine tüchtige Leistung, schade, daß es das einzige blieb. Das nächste Werk ist die *Geschichte der Musik* von Maukall [schwedisch], in welcher die Musik Schwedens auf Grund wenig selbständiger Studien besprochen wird. Nach ihm hat Banck etwas in seinem Werke *Handbok i musikens historia*, Stockholm 1862 [Neue Auflage 1888], gebracht. Hierzu kommt ein Musiklexikon von Hoyer 1664, auch mit einigen Notizen über schwedische Tonkünstler. Spezialstudien über die schwedische Musik sind in den letzten Jahrzehnten besonders in den Musikzeitschriften zu finden. Vor allem enthält *Svensk musiktidning* in den Jahren 1882—1892 sehr verdienstliche Arbeiten über die schwedische Musik im 19. Jahrhundert. Ich möchte hier in erster Linie die Studien von Lindgren erwähnen. — Im vorigen Jahre wurde ein musikhistorisches Museum, das für die Musikwissenschaft viel verspricht, gegründet. Es ist hier in kurzer Zeit eine größere Anzahl von Instrumenten gesammelt worden. Auch viele Musikhandschriften sind dazu gekommen, die für eine Geschichte der Musik von Bedeutung sein können. Das allgemeine Interesse, das man diesem hochverdienstlichen Unternehmen schenkt, läßt hoffen, daß es nicht lange dauern wird, bis auch Schweden die musikwissenschaftlichen Studien aufnehmen kann.

Die Quellen für die schwedische Musikgeschichte sind hauptsächlich in Stockholm und Upsala zu suchen. Für die Zeit vor 1750 kommt besonders Upsala in Betracht. Hier sind die meisten Kompositionen der Familie Düben aufbewahrt. Auch die vornehmsten musikhistorischen Quellen dieser Zeit sind hier zu finden, andere im Kgl. Archive zu Stockholm. Einige Musikhandschriften, hauptsächlich aus der Bibliothek Gripsholm's, befinden sich in der Kgl. Bibliothek in Stockholm. Für die spätere Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ist aber namentlich die Bibliothek der Musikakademie zu erwähnen.

1) Forkel sagt über dieses Werk in seiner *Allgemeinen Litteratur der Musik* (Leipzig, 1792, S. 132): »Wäre dieses Werkchen in einer von den gangbareren europäischen Sprachen geschrieben, so würde es bekannter unter uns geworden sein, als es nun ist. Denn so klein es auch ist, so enthält es doch nicht nur das Nötigste, was man von der Musik der Alten wissen muß, in einer gedrängten Kürze, sondern ist auch zugleich vielleicht die einzige Quelle, woraus man die Geschichte der Musik in Schweden kennen lernen kann.«

Ich habe hier versucht, nach Studien in den Bibliotheken Schwedens eine kleine historische Skizze der schwedischen Musik im 17. Jahrhunderte zu geben. Eine größere vollkommen durchgearbeitete Geschichte zu geben, kann nicht meine Absicht sein. Ich habe mich bemüht, das Hauptsächlichste historisch zu verwerten. Diese Blätter sollen nur Studien zu einer späteren größeren Geschichte der Musik Schwedens sein. In einer folgenden Arbeit werde ich dann das Mittelalter und die Zeit bis 1630 behandeln.

Mit dem dreißigjährigen Krieg greift Schweden zum ersten Mal in die Entwicklung der Kultur ein. Vor dieser Zeit war die Musik in Schweden nur wenig kultiviert. Zwar existierte ein reicher Schatz von Volksmelodien, die Kirche hatte auch ihre eigene Musik, aber eine irgendwie selbständige Stellung nahm, wie es scheint, die Tonkunst nicht ein. Gustaf Wasa, Erik XIV. und die anderen Wasa-Regenten hatten wohl die Musik gefördert, ohne großen Erfolg zu haben, weil die musikalischen Kräfte, die leitenden Persönlichkeiten fehlten. Zur Pflege der Tonkunst in den höheren Ständen hatte Gustaf II. Adolf am meisten beigetragen, und seine Bestrebungen sollten unter seiner Nachfolgerin Christina Früchte tragen. Die allgemeinen Kulturverhältnisse Schwedens hatten jedes Emporstreben der Kunst und Litteratur verhindert. Die Kirche mit ihrem allein giltigen Kanon hatte den Geist gebunden. Schweden hatte mit der Kultur Europas wenig Fühlung. Die Männer, die Gelegenheit gehabt hatten, in den größeren Kulturcentren zu studieren, hatten ihre Kräfte in den Dienst der Kirche gestellt. Mit dem dreißigjährigen Kriege sollte es anders werden. Schweden kam jetzt mit den Kulturcentren direkt in Verbindung. Der lange Aufenthalt im Felde hatte den Sinn weltlicher gemacht: die Kirche verlor ihre Macht, der lastende Ernst der Religion wich der Weltfreude. Während der Kriegszüge hatten die höheren Stände sich große Reichtümer verschafft und kehrten nach Beendigung des Krieges in ihr Vaterland zurück, um nun als große Herren zu leben. Ihre Prunksucht trieb sie zur Beförderung der Künste und Litteratur. Hierzu kam, daß sich ein königlicher Hof mit festem Sitz in Stockholm entwickelte. Die notwendigen Bedingungen zum Aufblühen der Kunst und Musik waren nun vorhanden. Königin Christina ward die Schöpferin der schwedischen Musik.

Seitdem begann ein großer Aufwand und eine rücksichtslose Verschwendung von Mitteln zu den Festlichkeiten und Vergnügungen des königlichen Hauses und des hohen Adels. Selbst künstlerisch beanlagt, suchte Christina ihrem Hofe erhöhten Glanz zu verleihen, indem sie die bedeutendsten Vertreter der Kunst und Wissenschaft heranzog. Jetzt ergoß sich ein Strom von Ausländern in das Land, die sich längere oder kürzere Zeit in Schweden aufhielten. Diese Einwanderung

ist in Schweden niemals stärker gewesen, als in jener Zeit, da die öffentlichen und privaten Einrichtungen großenteils von Ausländern geleitet wurden. Besonders stark waren die deutschen und holländischen Elemente vertreten. Von den Musikgelehrten, die nach Schweden berufen wurden, ist vor allem Marcus Meibom aus Tönningen zu erwähnen. Sein berühmtes Werk *Antiquae musicae auctores septem* (1652) hat er der Königin zugeeignet. Viele niederländische und deutsche Komponisten mögen zu dieser Zeit in Stockholm gewesen sein. Nicht nur finden sich in den schwedischen Musikbüchern zahlreiche niederländische, deutsche und englische Komponistennamen, sondern auch die oft vorkommenden Titel ihrer Kompositionen wie *Marche pour la Reyne de Suède*, *Gavotte la Reyne*, *Schwedentantz* u. a. bezeugen ihre enge Verbindung mit Schweden. Die Pflege der Musik in Schweden zu dieser Zeit stand also, wie wir sehen, sehr hoch. Der Musikentwicklung förderlich waren auch die großen Sammlungen von Musikwerken, die jetzt angelegt wurden: erstens die Werke des 16. Jahrhunderts, die aus den deutschen Bibliotheken mitgenommen worden waren, zweitens die Werke des 17. Jahrhunderts, die von den schwedischen Musikern gesammelt wurden. Die größten Verdienste um diese Sammlungen haben Gustaf Düben und Marcus Meibom. Über die Werke selbst werde ich später in Zusammenhang mit Gustaf Düben sprechen.

Der königliche Hof Schwedens zeichnete sich, wie gesagt, besonders durch seinen Reichtum und seine Prachtliebe aus. Diese kam vor allem zum Ausdruck in den großen Hoffestlichkeiten, die entweder Ballette nach französischem Muster waren oder Aufzüge und Prozessionen, die gewöhnlich in einem Ringstechen ihren Abschluß fanden. Das musikalische Element tritt in ihnen zwar meist zurück; wir erhalten aber durch ihre uns überlieferten Textbücher Aufklärung über manche Einzelheiten der Musikzustände jener Zeit, was bei dem geringen sonst vorhandenen Material sehr wichtig ist. Von den Aufzügen möchte ich besonders den ersten der zur Feier der Krönung Christina's (24. Oktober 1650) veranstalteten vier Aufzüge erwähnen: *La Pompe de la Felicité conduite par le chevalier Endamon et ses fidèles compagnons Philandre et Dorisele.* Diese Prozession war folgendermaßen zusammengestellt: voran ritten ein Paukenschläger und acht Trompetenbläser, danach Örlig und Mars, begleitet von drei Tänzerinnen, Laute, Harfe und Viola spielend. Eine Reitertruppe bildete den Abschluß.

Die Aufführung prächtig ausgestatteter Ballette gehörte zu den hauptsächlichsten Vergnügungen des Hofes. Von einem dieser Ballette, *des liberalités des dieux*, 1652, wird berichtet, daß es 100,000 Reichsthaler gekostet habe. Das älteste bekannte Ballett ist das *Ballet des Plaisirs de la vie des enfants sans souci*, in Stockholm gedruckt 1638. Andere

sind: *Ballet du cours du monde* 1642; *Ballet des Phantasies de ce temps, doutzat uppå Hennes K. H. Födelsedag*[1]) den 8. Dezember 1643; *Le Monde Rejoui*, *Les Effects de l'Amour*, *L'Amour courant*, alle drei im Jahre 1645; *Les Passions victorieuses et vaincues*, *Le Vaincu de Diane*, *La Naissance de la Paix*, alle drei im Jahre 1649; *Les Boutades ou Proverbes* 1650; *Le Parnasse triumphant divisé en trois Ouvertures differentes, Ce magnifique Ballet fut dansé devant sa Majesté, dans son Pallais de Stocolme, en la grande Salle des Machines, ou les Princes, les Princesses parurent dans un Pompeus apparait. Pice en frögdefull Nyårse Ingång doussat* den 1. Januar 1651; *Les Liberalités des Dieux* 1652; *Festa Teatrale fatta per le Nozze della M. di Suecia con la Principes. d'Holsatia, de Ant. Brunati Teatrista Italiano inventore* 1654. — Im Jahre 1687 wurde am Geburtstage des Königs Karl XI. *Syckopris* aufgeführt, wobei im ersten Akte Lieder und Sonette gesungen wurden, deren Melodien im Textbuche angegeben sind. — Die musikalischen Beilagen in diesen Balletten sind sonst oft von dem Text geschieden und befinden sich jetzt teilweise aufbewahrt unter den Kompositionssammlungen Gustaf Düben's in Upsala. Andere sind in dem Kgl. Archive zu Stockholm.

Die Ballette wurden zuerst im königlichen Schlosse gegeben. Auf dem Titelblatt des Balletts *Le Parnasse triumphant* 1651 heißt es: *Ce Ballet fut dansé devant sa Majesté dans son Palais de Stocolm en la grande salle des Machines.* Nach 1667 aber wurde ein besonderes Haus, das Ballhaus (*Bollhuset*), so genannt, weil man dort Ball zu spielen pflegte, dazu eingerichtet.

Die Schauspielertruppen, die diese Werke zur Aufführung brachten, kamen gewöhnlich aus Deutschland (1648, 1690—97), Holland (1655, 1666—1674), einmal, im Jahre 1654, auch aus Italien. Während bis dahin also hauptsächlich holländisch-deutsche Einflüsse auf die Entwicklung der schwedischen Musik gewirkt hatten, begannen später auch französische von Bedeutung zu werden. Man beschloß bald nach dem Tode König Karls XI., eine französische Theatergesellschaft nach Stockholm einzuladen. Im Herbst 1699 kam die Truppe nach Schweden, bestehend aus 7 Schauspielern, 6 Schauspielerinnen, 3 Sängern, 1 Sängerin, 4 Tänzern, 1 Tänzerin, 5 Musikanten und einem Decorateur. Der Direktor war Rosidor. Diese Truppe war im Anfange sehr populär, nachher nahm das Interesse ab, vor allem weil es infolge der großen Kriege an den nötigen Mitteln fehlte; die Mitglieder der Truppe verließen eins nach dem andern Schweden, und 1706 waren alle nach Frankreich zurückgekehrt. Aber während dieser 7 Jahre war es doch der Truppe

1) »Zum Geburtstag der Königin getantzt.«
2) Das Werk befindet sich in Löberöd.

gelungen, einen Umschwung in den musikalischen Anschauungen zu bewirken.

Versuche, eigene schwedische Kräfte zu verwenden, wurden zwar wiederholt gemacht. Von besonderer Bedeutung ist die von Studenten Upsalas 1688 gebildete Schauspielergesellschaft. Nachdem die Studenten zuerst in Upsala kleinere Werke vorgeführt hatten, bekamen sie nach vier Jahren die Erlaubnis, auch in Stockholm zu spielen. Die Werke, die sie zur Aufführung brachten, waren alle eigene Bearbeitungen französischer Muster. Die beiden ersten Stücke waren von Johan Celcius. Das zweite, *Orpheus und Euridice*, ist in musikalischer Hinsicht bedeutend, da es besonders den älteren Opern und Pastoralen nahe steht. Ist es auch keine Oper, so spielt doch die Musik eine hervorragende Rolle. Diesem Pastoraldrama folgten bald andere: *Phaeton*, *Psyches Sorg och Fröjdespel* (1689) von Bergman, *Apollo* von Björk u. a., in denen die Musik mehr und mehr in den Vordergrund tritt. — Das Interesse für eine nationale Kunst nahm aber bald wieder ab; es kam die erwähnte französische Gesellschaft mit ihrem rein französischen Repertoire und verdrängte alle nationalen Kunstbestrebungen.

In den Anfang des 18. Jahrhunderts fällt ein Ballett, das dadurch von Bedeutung ist, daß alles in ihm gesungen wird. Es ist von Anders Düben komponiert und *sur le Theatre du Palais royal* am 6. Februar 1701 aufgeführt. Die äußeren Verhältnisse Schwedens zu dieser Zeit waren Festlichkeiten durchaus ungünstig. Denn König Karl XII. führte fern von Schweden einen Krieg, der dem Lande schwere Opfer auferlegte. Trotz der Siegesnachrichten sehnte man sich nach Frieden, und es geschah *par ordre de sa majesté la reine*, daß man ein Ballett aufführte zum Ruhme des Heldenkönigs. Das Ballett wird mit einer Trauer-Symphonie eingeleitet, dann tritt »Carnaval«, schwarz gekleidet, mit traurigem Aussehen auf und beklagt in einer Arie, daß er von allen verlassen sei. Er gedenkt aller seiner früheren Triumphe, findet es jetzt langweilig und bleibt sinnend stehen. Eine *Chaconne pour les Medicins* folgt, Esculape tritt ein und singt eine Arie, worin er auffordert, den Helden, der so große Thaten vollbracht habe, zu ehren. Jetzt folgt eine *Rittournelle* (Trio). Carnaval fährt auf und besingt das süße Hoffen: die Langeweile ist überstanden. *Les coloriques* treten ein während einer Ritournelle (2 Oboen). *La Gloire* tritt auf, in einem Recitativ und folgender Arie mahnend, den Ruhm nicht zu vergessen, der ihrem Heldenkönig zuteil geworden sei; *Mars* und *Bellonne* würden seine Heldenthaten besingen. Nach einem *marche pour le guerrier* ermahnt Mars alle, Beweise ihrer Bewunderung für den Helden zu geben: *Unissons nos Cœurs et nos voix pour chanter ses heureux exploits!* Der Chor wiederholt diese Worte. Mars besingt weiter in einem Recitativ mit folgender Arie die Hel-

denthaten. Bellonne kommt und singt zusammen mit Mars: dem König allein hätte das ganze Schweden für seinen Triumph zu danken. Einige Gefangene treten auf, Bellonne verkündet ihnen die Freiheit. Die Gefangenen danken ihr in einem Chor. Dann kommen Soldaten des Königs während einer Ritournelle. Bellonne fleht zum Himmel um schnelle Beendigung des Krieges. Ein Chor bildet den Abschluß. — Über die Musik dieses Balletts werde ich im Zusammenhange mit Anders Düben sprechen.

Die großen Kriege Karls XII. hatten bald alle Hoffeste aufhören lassen. Die königliche Kapelle wurde nur zu kleineren Musikaufführungen benutzt. Im Jahre 1711 führte Magnus Stenbock eine »Militärische Oper in Lais« auf.

Wenden wir uns jetzt von den Hoffesten mit ihrer in vielen Beziehungen wenig künstlerischen Musik zu den rein musikalischen Produktionen, so erkennen wir einen bedeutenden Fortschritt zu wahrer Künstlerschaft. Die Musiker, die hier im ganzen 17. Jahrhundert die Hauptrolle spielten, gehören alle der Familie Düben an. Diese hat die schwedische Musik jener Zeit geschaffen und auf der Höhe gehalten.

Über diese Familie ist viel Unrichtiges in den musikgeschichtlichen Werken geschrieben worden. Nicht nur die Namen werden verwechselt, sondern besonders die Kompositionen ganz unrichtig dem einen oder dem andern Düben zugeschrieben. Das älteste uns bekannte Mitglied dieser Familie ist ein Michaël Düben, der 1596 als *Ludi Moderator*, später Mitglied des Rates von Lützen erwähnt wird. Sein Sohn Andreas Düben, der 1558 am Himmelfahrtstage in Lützen geboren wurde, war Organist an der Thomaskirche in Leipzig und ist daselbst am 19. Mai 1625 gestorben. Sein Sohn Anders Düben kam 1624 nach Schweden, wo er 1625 Organist an der deutschen Kirche in Stockholm wurde. Später wurde er Hof-Organist und königl. Kapellmeister, wann, ist nicht bekannt, wahrscheinlich schon unter der Regierung Gustaf Adolfs. Er starb im Jahre 1662. Dieser erste Düben, der in Schweden gelebt, hat eine hervorragende Rolle in der schwedischen Musikgeschichte gespielt. Leider sind nur wenig Werke von ihm bekannt. Viele, die ihm zugeschrieben worden sind, erweisen sich entweder als Kompositionen seines Sohnes Gustaf oder seines Enkels Anders. Das am meisten erwähnte Werk von ihm ist eine achtstimmige *Pugna triumphalis*, veranlaßt durch den Tod Gustaf Adolfs. Leider habe ich dieses Werk nicht sehen können. Es mag vielleicht in dem kgl. Archive zu Stockholm liegen. Die Kompositionen, die ich von ihm gesehen habe, sind 20 Tänze (Allemanden, Couranten, Sarabanden etc.), die sich in einem von seinem Sohne Gustaf im Jahre 1651 bis 1655 geschriebenen Sammelbuch von Tänzen für Violen[1]) finden.

1) Bibl. Upsala J. Mus. 108 fol.

Diese Tänze, die 4—6 stimmig sind, erhalten ein charakteristisches Gepräge durch ihre überwiegende Mollstimmung; ihre Melodie ist oft sehr fein gebildet, auch die Harmonisierung hat viele Vorzüge, wenn sie auch, besonders in den Schlußbildungen, von einem gewissen Schematismus nicht freizusprechen ist. Die Melodien lehnen sich etwas an die schwedischen Volksweisen an, so daß sie einen ausgeprägt schwedischen Charakter erhalten. Die besten mögen vielleicht die *Bourrée*, fol. 72, und die *Allemande*, fol. 91, sein.

Anders Düben's größerer Sohn ist Gustaf Düben. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, liegt aber wahrscheinlich zwischen den Jahren 1620 und 1630. Im Jahre 1647 ist er Hofmeister in Stockholm. Nach dem Tode seines Vaters erhielt er 1663 die Hofkapellmeisterstelle und wurde damit auch Organist an der deutschen Kirche. Er starb 1690. Seine Bedeutung in der Musikgeschichte ist zweifach: einmal ist er als Komponist der eigentliche Schöpfer der schwedischen Musik geworden, dann hat er sich durch die Aufzeichnung von Kompositionen der größten Meister seiner Zeit um die gesamte Musikgeschichte ausgezeichnete Verdienste erworben. Gustaf Düben hat viele Studienreisen nach Deutschland gemacht und besonders in lebhaftem Verkehr mit den berühmtesten Musikern gestanden. Er kam schon früh in eine gute Schule, indem er in seiner Jugend die großen niederländischen Organisten studieren konnte. Wir besitzen aus dem Jahre 1641 ein Orgelbuch,[1]) das für ihn geschrieben ist. Es trägt auf dem ersten Blatt die Bezeichnung: *Gustavus Düben Holmensis Anno 1641. E. X. Zeugell scripsit* und enthält hauptsächlich Tänze von den [niederländischen, deutschen, italienischen und englischen] Orgelmeistern: Paul Sibern (1)[2]), Heinrich Scheideman (1), Pietro Philippi (3), Johan Bull (2), William Byrd (1), Thomas Tomkins (1) [collorirt di Pietro Philippi], Melchior Schildt (1), Alessandro Striggio (1), M. J. P. S. [Jan Pieter Sweelinck] (4), S. S. [Samuel Scheidt] (2), H. S. M. (1). Nur 40 Blätter des Manuskripts in Folio sind mit Musik in Tabulatur beschrieben. An diesem Buch hat der werdende Komponist seine ersten Studien gemacht. Das nächste Werk, welches von Gustaf Düben im Jahre 1651 selbst geschrieben ist und hauptsächlich Tänze für 4—7 Violen enthält, hat ein ganz anderes Aussehen. Hier treffen wir zum ersten Male Kompositionen von Gustaf Düben selbst an, und zwar sind es drei Tänze[3]). Die meisten bezeichneten Kompositionen sind von Anders Düben; andere sind von Pierre Wardier (16)[4]), Noë

---

1) Upsala, J. Mus. 108.

2) Wahrscheinlich Paul Siefert.

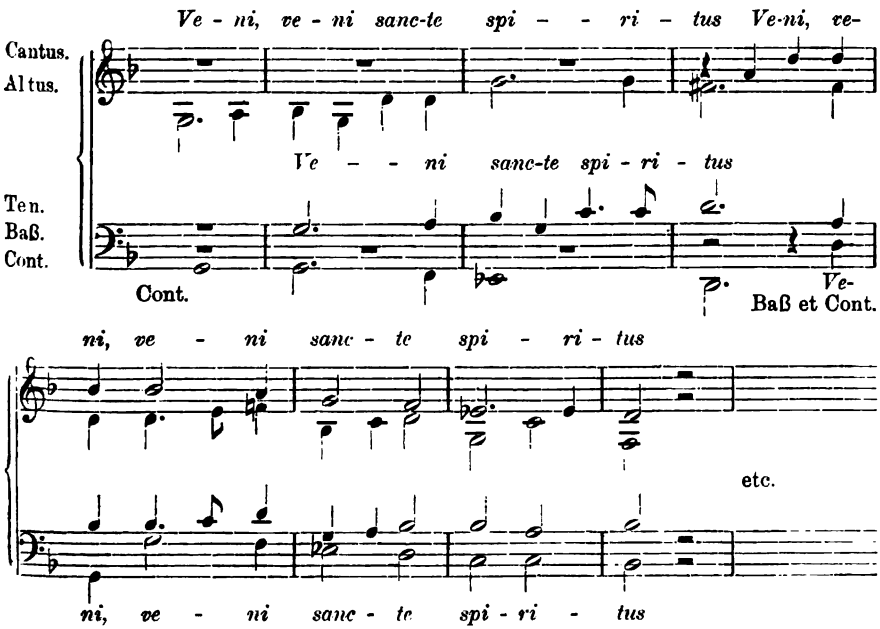
3) *Allemande* und *Courante* fol. 71 b, *Sarabande* fol. 73 a.

4) Von ihm ist auch eine Komposition in einem Lautenbuch: *Garotte Verdier* (Kgl. Bibl. Stockholm, aus der Sammlung Möhlman — Djucclou; *Lutebok*).

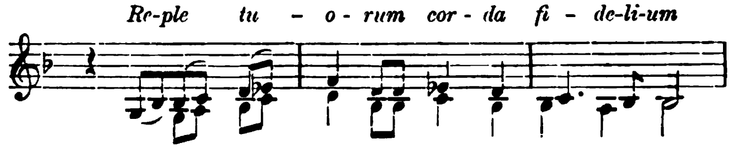
(7), Lahay (6), Constantin (6), Lavoy (3), Belleville (3), Lasarine (2), Dumanon (1), Marvel (1). Der Band enthält gegen 220 Tänze, meist unbezeichnete. — Aus demselben Jahre stammt ein: »*Veni sancte spiritus a 4 voci con Instr. ad placitum*, G. D. 16. Maij 1651; in Tabulatur und Stimmen vorhanden in Bibl. Upsala [caps. 19: 13]. Diese Komposition ist in jeder Hinsicht ein hervorragendes Musikstück. So z. B. der Anfang der Symphonie:



Nach der Symphonie (15 Takte) beginnt der Chor fugierend:



Das Thema wird weitergeführt vom Tenor und Baß (4 Takte), zu welchen dann die anderen Stimmen hinzutreten. Alt und Tenor bringen ein neues Thema,



das dann von allen Stimmen verarbeitet wird. Im 27. Takte tritt ein drittes Thema ein:



das zusammen mit den anderen vorhergehenden die Grundlage der weiteren Entwicklung bildet. Im zehnten Takte vor dem Schlusse tritt dann ein neues kleines Thema auf, mit dem das Stück zu Ende geführt wird:



Schon hier zeigt sich seine spätere Chorbehandlung.

In das Jahr 1654 fallen drei Symphonien (Bibl. Upsala, Caps. 3: 1—3), die besonders durch ihre Instrumentalbehandlung interessant sind. Die erste *Symphonia con cimbalo e Spinetta* 1654, 10. Aug., hat die Instrumentation: Violini 1. 2., Viola, Spinetta, Cembalo, Organo. Spinetta,

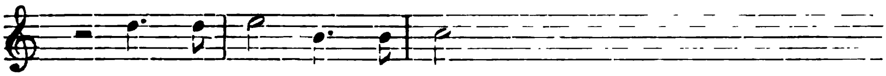
Cembalo und Orgel werden meistens unisono verwendet. Die ersten 4 Takte bringen alle Instrumente:



Den zweiten Teil des ersten Themas spielt die zweite Violine *solo*, mit Begleitung der Orgel:



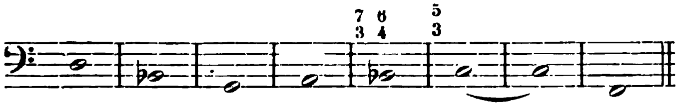
Das Orchester führt den Gedanken weiter aus. Ein rhythmisch belebtes Motiv kommt hinzu, zuerst *solo* Viol. II, dann weiter geführt in den anderen Instrumenten:



Darauf setzt ein Solo in Viol. I und Organo ein:



das mit einer Wendung nach Moll von Viol. II beantwortet wird:



Der zweite Teil der Symphonie in $\frac{3}{1}$ Takt wird nun vom ganzen Orchester vorgetragen:



Die letzten 4 Takte werden *piano* beantwortet; danach 4 Takte in *forte*, Entwicklung des ersten Themas, das mit einiger Veränderung

piano wiederholt wird. Das den ersten Teil abschließende Solo tritt jetzt in Cembalo, Viola und Spinetta nacheinander ein:



Eine frische *Canzona* bildet den letzten Teil:



Es offenbart sich also in diesem Werke ein besonderes Gefühl für die verschiedenartigsten Klangfarben. Auch die Formbehandlung, wie der zweite Teil auf den ersten zurückgreift, indem er das Solo wiederholt, ist neu.

Im Jahre 1663 treffen wir wieder eine Kirchenkomposition in größeren Formen: *Fadar vår* [Vater unser]. »*Concerto a 9. Alt, Ten.* I, II, *Bass. con 5 Violen* G. D. 1663«. [Bibl. Upsala, Caps. 19: 5]. Eine Instrumental-Symphonie leitet ein. Das Hauptthema

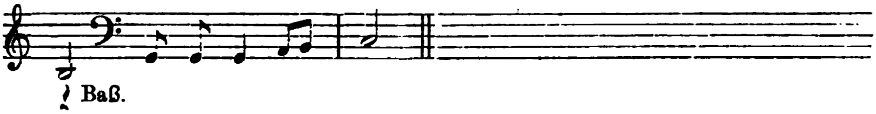


erklingt zuerst in Viol. II, danach in Viol. I. Der Chor beginnt mit einem bewegten Thema im Baß ohne Instrumente:



Chor und Violinen treten jetzt hinzu mit einer kurzen Wiederholung der Anrede. Bei der ersten Bitte erklingt in Tenor I ein neues Thema, das von den anderen Stimmen beantwortet wird:





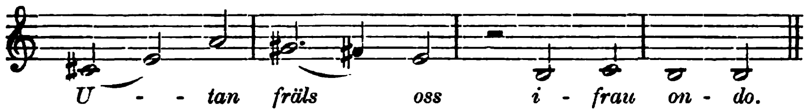
Ein Zwischenspiel der Instrumente wiederholt es. Die zweite Bitte bringt dasselbe Thema. Mit der dritten setzt ein neues Thema ein:



Nach einer Wiederholung in Instrumenten und Stimmen wird das Gebet fortgesetzt:



Die vierte Bitte ist eine Weiterbildung desselben Themas. Die fünfte Bitte bringt wieder das Thema der zweiten Bitte. »Sondern erlöse uns von dem Übel« hat ein neues Motiv in $\frac{3}{2}$:



Dieses Thema hat Gustaf Düben später in einer andern Kirchenkomposition angewendet: *Cessat gaudium*, 1679. Ein dreimal wiederholtes *Amen* für Chor und Instrumente schließt die Komposition.

Im folgenden Jahre 1664 ist eine seiner größten Kirchenkompositionen entstanden: ein *Surrexit pastor bonus* für vier Gesangstimmen mit 2 Violen. Es befindet sich in einem Buche »*Motetti et Concerti Libro* 5 G. D. 1665« [Bibl. Upsala, Voc. Mus. Tabulatur 81. Fol.].

Um dieses Werk zu verstehen, ist es notwendig, einen Blick auf die Entwicklung Düben's in der vorhergehenden Zeit zu werfen. Er hatte sich nach Hamburg begeben, um die Musik dort näher kennen zu lernen. In Hamburg herrschte zu jener Zeit ein reges Musikleben. Während das übrige Deutschland schwer von dem Kriege heimgesucht war, hatte sich Hamburg unberührt von den politischen Kämpfen zu einer wohlhabenden Handels- und Kunststadt erhoben. Besonders waren seine Organisten berühmt geworden. Zu dieser Zeit sind es namentlich die Meister: Matthias Weckman, Organist an der St. Jakobskirche, und der Kapellmeister C. Bernhard, welche die Pflege der Musik in Hamburg sehr gefördert haben. Die bedeutendsten Musikwerke aus ganz Europa wurden hier aufgeführt, die größten Musiker kamen nach Hamburg, um sich

hier hören zu lassen. Nach dieser Stadt kam nun Gustaf Düben. Seine hier gemachten Studien sind niedergelegt in den großen Sammelbüchern der Werke, die während seiner Anwesenheit in Hamburg zur Aufführung kamen. Indem er diese genau in Tabulatur zusammengestellt hat mit Angabe ihrer Aufführungsjahre, hat er der Musikgeschichte große Dienste geleistet. In dem 5. Buche dieser Sammelbücher *Motetti et Concerti* 1665[1], finden wir das vorher erwähnte Werk *Surrexit pastor bonus*, *Gustavo Dubenio 1664.* Folgende Komponisten sind in diesem Buche vertreten: V. Alberici (8), Ant. Vermehren (4), F. Tunder (3), M. Weckman (3), C. Förster (3), W. Fabricius (2), Sam. Capricornus (2), C. Bernhard (2), Giov. Arigoni (2), Giov. Cassio (?) (3), Giov. Rovetta (2), Ant. Grossi (2), Balth. Erben, Giacomo Antonio, Rud. Ahle, Fr. Braune, Franc. Capella, Giov. P. Finotti, D. Pohl, Maur. Cassati, Heinr. Schütz, H. C. Kepler, J. Weiland, Giov. Perandi, H. Schwammen[2]), Ant. Rigatti, G. Düben, jeder mit einem Werke. Gustaf Düben versucht in seinem *Surrexit* andere Bahnen einzuschlagen, angeregt durch das Studium der größten zeitgenössischen Musiker. Schon die ersten Takte der Instrumentaleinleitung beweisen es. Das wogende erste Thema ist besonders fein durchgeführt, zuerst von den Instrumenten, dann von allen Gesangstimmen. Nachdem das Thema noch einmal von den Instrumenten wiederholt ist, setzt ein rhythmisch belebtes Motiv für Baß-Solo ein. Danach treten Chor und Orchester zusammen und entwickeln das erste Thema. Im letzten Teil, besonders in dem Sopran-Solo: *et pro grege suo mori dignatus est* schließt er sich mehr an seine vorhergehenden Kompositionen an. Bemerkenswert ist im ersten Teil das Streben nach einheitlichem Durcharbeiten eines Themas.

Später ist Düben nach Schweden zurückgekehrt, nachdem er wahrscheinlich in Lübeck gewesen war, wo er D. Buxtehude kennen lernte. Er ist in Schweden geblieben bis zu seinem Tode 1690, hat aber die Verbindung mit dem Auslande nicht aufgegeben, sondern in stetigem Verkehr mit Hamburg und Lübeck gestanden. Die Sammlungen der Kompositionen von Buxtehude und anderen deutschen und italienischen Meistern bezeugen es. Noch ein Werk aus dem Jahre 1664 wird Gustaf Düben zugeschrieben: *Herre nu låter du di tjenare*, Basso Solo con 2 overo 5 viole. Ich halte diese Annahme für falsch, denn sein musikalischer Charakter ist ein ganz anderer. Dem Werke haftet ein gewisses Düben fremdes Schematisieren an. Ferner kommen Koloraturen vor, die Düben niemals anwendet. Das Werk ist mit *H. S. et aucta G. D.* bezeichnet. Höchstens der letzte Satz könnte aus Düben's Feder stammen.

1) Vokalmusik in Handschrift, Tab. 81, Bibl. Upsala.

2) Wahrscheinlich Heinrich Schwemmer aus Nürnberg.

In die nächste Zeit fallen einige in der Bibliothek Upsala aufbewahrte Arien, die in kleinen Formen eine besonders feine Melodik im Verein mit tiefer Empfindung zeigen:

Caps. 19:2. *Aria von der Lundsche Battallia*: »Blickt Ihr Salinnen auf mit Freuden«, Violino 1. 2. Sopr. 1. 2. Continuo.

Caps. 19:8 *Aria auf Jungfrau D. Fultin's Hochzeit*: »Man sagt sonst« G. D. 1669 die Arie gedruckt tzu Stockholm bey Ignatium Meurer, Sopran-Solo con Cembalo;

19:12 *Aria sopra Le Nozze di Sua Majesta del Re Carolo XI*: *War wälkommen, min bästa vän* a 1. 2 vel 3 voci con 3. 4 overo 5 viole;

Caps. 19:4 und 19:14: *Wer Gott das Hertze giebet*, canto con 2 Violini G. D.; *Ein getreues Hertze wissen*, canto, Violino 1. 2. Continuo.

1679 folgt ein größeres Werk *Cessat gaudium*, Alto Solo con 5 viole. Leider ist dies nur in Tabulatur vorhanden ohne Bezeichnung der Instrumente und ohne untergelegten Text. Auf den ersten Blick könnte man glauben, ein Instrumentalstück vor sich zu haben. Allein die stets in der dritten Stimme vorkommenden vom Basso continuo begleiteten Soli mit ihrem vokalen Charakter widersprechen dieser Annahme. Das Thema des ersten langsamen Satzes ist:



Der zweite Satz bringt ein etwas lebhafteres Thema:



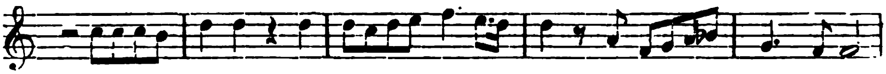
das von allen Instrumenten durchgeführt wird. Mit dem 7. Takte tritt wahrscheinlich das Altsolo ein. Eigentümlich sind die im 14. und den folgenden Takten vorkommenden Pausen:



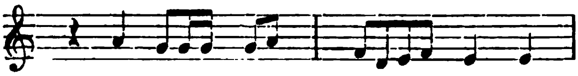
Charakteristisch ist der enge Anschluß des Orchesters an die Solostimme, indem nach einem längeren Solosatze das Orchester das Thema wiederholt und weiterführt. Im dritten Teil tritt das vorher bei *Fader vår* erwähnte Thema in $\frac{3}{2}$ auf:



Der letzte Teil beginnt mit einem neuen Solo:



das in der Weiterentwicklung von den Instrumenten in folgender Weise rhythmisch umgebildet wird:



Damit schließt das Stück.

Die letzten Werke Düben's sind zwei kleine Arien:

Caps. 19:16 *Hochzeitsarie auf Herr Frieden Moritz Tochter Hochzeit* 1689 den 9 Julii: »Zwoo Hertzen die brennen in Flammen der Liebe«, canto solo con Ritornelli a 2 Viol: G. Düben [Tabulatur, Flutes ou violon 1., Flutes 2^do^ ou violino, V° 3. ad placitum, Continuo];

Caps. 19:11. »*Spel och Danzlust*«, Herr Greef Lindenschöldz verser och Arie solo con Ritornello si piace G. D. 1690 den 19 Februarij [Tabulatur].

Von den Werken, die zeitlich unbestimmbar sind, ist zuerst eine größere Kirchenkomposition zu erwähnen. Es ist ein *Miserere* für 5 Stimmen mit Continuo [caps. 19 : 9]. Von allen Kompositionen Gustaf Düben's ist dieses Werk entschieden das beste. Die schöne Melodie und die volltönige Harmonie verleihen ihm eine feine Stimmung. [Siehe Mus.-Beilage].

Von den übrigen Werken Düben's sind zuerst die Oden des Sam. Columbus[1]) zu erwähnen[2]). Kleine Arien von Gustaf Düben sind:

Caps. 19:1 *Alles Leben dieser Erden* a 2 Soprani con sinfonia e ritornello a 4 soprane G. D. [a 1. 2 vel 3 voc.: con 3 vel 4 instrom]. [»Ihrer königl. majest. und Herrn Gnädigster Königin«.]

Caps. 19:10 *Fräulein Marie Aurore Cönigsmarcks Ariette über deroselben verse* a 1, 2 vel 3 vocal Stimmen [Viol d'amour, 1 Flaute doux e viola da gamba] G. D.: »O großer Gott du aller Welt Gebieter«.

Caps. 19:15 *Aria sopra Evangelio 18. post Trinit.*: a 4 voci con 4 viol. G. D. »Wie bist du Davids Herr?« [Viola 1, 2, 3, Canto, Alto, Tenor, Bassus; Tabulatur.]

Die Werke Gustaf Düben's lassen sich in zwei Gruppen scheiden. Erstens die Kirchenkompositionen, dann die Lieder. Von den Kirchenwerken stehen das *Miserere* und *Surrexit pastor bonus* am höchsten. Diesen Werken schließen sich die Werke *Veni sancte spiritus*, *Vater*

1) Die Gedichte sind 1674 herausgegeben.

2) In Mendel-Reißmann's Mus. Konversations-Lexikon, Ergänzungsband S. 565 sind diese Anders Düben dem Älteren zugeschrieben.

unser und *Cessat gaudium* an. Das *Miserere* ist rein vokal. Keine Stimme tritt solo auf, sondern alle sind vereint zu einem harmonischen Ganzen. Ebenso lassen sich größere Abschnitte im Stücke nicht sondern. Besonders charakteristisch für die Komposition ist die einheitliche Stimmung des *Miserere mei*. Seine anderen Kompositionen unterscheiden sich erheblich von diesem Stück, so z. B. *Surrexit pastor bonus*, in welchem die Abwechslung zwischen Chor, Solo und Instrumenten besonders zu Tage tritt. Die Chorbehandlung im *Vater unser* nähert sich am meisten der des *Surrexit*. Nur ist das einleitende Instrumentalstück hier zu 16 Takten erweitert und mehr kirchlich ernst gehalten. In beiden geht der Schluß über in langsame Akkorde für alle Stimmen und Instrumente. Die einleitende Symphonie des *Cessat gaudium* nähert sich in der Stimmung der Symphonie des *Vater unser*. Das danach eintretende lebhafte *Fugato* ist aber neu und macht besonders in dem Gegensatze zu dem vorhergehenden choralartigen Satze eine gute Wirkung. Der im dritten Satze eintretende Tripeltakt ist ihm auch mit dem *Vater unser* gemeinsam. Das *Veni sancte spiritus* ist besonders durch seine mehr bewegten Sätze, die fast alle fugierend sind, ausgezeichnet. Die instrumentale Einleitung nähert sich mehr den Symphonien der kleineren Arien, zu welchen wir jetzt übergehen wollen. — Düben hatte bei der Arie eine ganz andere Aufgabe zu lösen, als bei den Kirchenkompositionen. Es handelte sich hier, im Gegensatz zu den stets größeren musikalischen Formen der Kirchenstücke, um kleinere Gelegenheitsstücke mit ihrem im engen Rahmen gegebenen Inhalte. Während die Werke für die Kirche verschiedene Formbehandlung aufweisen, sind die Arien fast alle nach demselben Muster komponiert: eine einleitende Instrumentalsymphonie, die Arie und eine Ritournelle, die so oft wiederholt wird, als das Gedicht Verse hat. Es waren hier die äußeren Gelegenheiten, die Düben veranlaßten, Lieder zu komponieren. So z. B. die Hochzeit des Königs in der Arie *War wällkommen* (19: 12), die Hochzeit der Dorothea Fultin in *Man sagt sonst* (19: 8) und die Hochzeit des Frieden Moritz Tochter in *Zwoo Hertzen die brennen* (19: 16). Andere waren für adelige Gesellschaftskreise bestimmt, wie das Lied *O großer Gott* für Fräulein Aurora Königsmarck (19: 10), *Spel och danslust* für Graf Lindschöld (19: 11). Eine Arie ist für die Universität Upsala geschrieben: *Blickt ihr Salinnen* (19: 12). Die Arie *Alles Leben dieser Erden* (19: 1) ist der Königin zugeeignet und *Wie bist du Davids Herr?* (19: 15) für die Kirche bestimmt.

In diesen Arien steht das einleitende Instrumentalstück gewöhnlich nicht in Verbindung mit der Arie. In dem Hochzeitslied *Man sagt sonst* (19: 12) ist das Lied mit vollständigem Text gedruckt. Die einleitende Symphonie sowie die Ritournella sind auf einem losen Stück Papier

geschrieben. Besonders diese Symphonie ist in größerer Form angelegt. Sie ist für 5 Violen instrumentiert, während die Arie nur von einem Cembalo begleitet wird. Diese Arie hat zwei Teile, der erste beginnt in *Fdur* und schließt in *Cdur*; der zweite, in $\frac{3}{2}$, beginnt in *Cdur* und schließt in *Fdur*. Eine Ritournelle in $\frac{3}{2}$ folgt dann auf den zweiten Teil. Die Komposition für Upsala *Blickt ihr Salinnen* leitet ein lebhafter Marsch für 3 Violinen ein. Die Arie folgt danach in einem langsamen $\frac{3}{2}$-Takt. Die Ritournelle ist eine Weiterbildung des zweiten Satzes der Arie. In dem Liede *Alles Leben dieser Erde* ist der Eintritt derselben besonders wirkungsvoll. [S. Mus.-Beilage.]

Gustaf Düben hat im Liede eine besondere Bedeutung gewonnen, weil er hier auf größere Kreise wirken konnte. Vor allem sind die von ihm komponierten Lieder von Sam. Columbus in Schweden bekannt geworden, und gerade die Musik Düben's hat die Lieder des größten schwedischen lyrischen Dichters des 17. Jahrhunderts recht berühmt gemacht. In allen Kompositionen Gustaf Düben's klingt eine gewisse Melancholie durch. Überall tritt der feinfühlige, lyrisch angelegte Tondichter hervor, dem die Musik ein Herzensbedürfnis ist. Übereinstimmend mit seinem auf das Intime gerichteten Sinn ist die Instrumentation seiner Kompositionen, die sich von der zu dieser Zeit gebräuchlichen Instrumentation der schwedischen Kompositionen unterscheidet. Gewöhnlich sind es nur Violen. Andere Instrumente kommen nur ausnahmsweise vor. So z. B. ein Fagott statt Violoncello in der Arie *Blickt ihr Salinnen* (19: 2), zwei Flöten statt zwei Violinen in der Hochzeitsarie *Zwoo Hertzen die brennen* (19: 16). In der Arie für Aurora Königsmarck ist die Instrumentation eine ganz andere: Eine Viol d'amour, eine flaute doux e viola da gamba. Diese ihm sonst fremde Instrumentierungsweise kann aber von Aurora Königsmarck selbst veranlaßt sein. Sie war nämlich zu dieser Zeit eine der bedeutendsten Repräsentantinnen des französischen Geschmacks und hatte einen Kreis um sich gesammelt, der besonders viel für die Einführung der französischen Bildung gethan hat. Dieser Einfluß zeigt sich schon in dem französischen Titelblatt. Sie hat vielleicht Gustaf Düben veranlaßt, die in Frankreich gebräuchliche Instrumentierung anzuwenden. — Nur die Symphonien aus dem Jahre 1654 zeigen eine größere Abweichung, aber auch hier sind keine starken, lärmenden Instrumente, wie Trompeten und Trommeln angewendet, die sonst in Schweden so beliebt waren.

Gustaf Düben ist eine Persönlichkeit, die sich vielleicht unter günstigeren Verhältnissen, in einer Umgebung, die besser für ihn gepaßt hätte, zu einer in der Musikgeschichte hervorragenden hätte entwickeln können. Aber in einem Lande, wo man kein Verständnis für seine Kunst hatte, trat er wenig hervor. Besonders wird sich seine am Hofe

wenig bedeutende Stellung zeigen, wenn wir die Musik am Hofe betrachten.

Die Förderung von Kunst und Litteratur ist in Schweden zu dieser Zeit fast niemals vom Hofe ausgegangen. Die Königin Christine war wohl musikalisch beanlagt und hat viel zur Förderung der Musik beigetragen, aber ihr in allen Beziehungen launenhaftes Auftreten hat die Entwicklung eher geschädigt, als gefördert. Wir haben schon vorher von Meibom gesprochen. Er wurde von Christine nach Schweden berufen. Seine Studien über die griechische Musik haben die Königin zwar anfangs interessiert. Später aber zwang sie, die sich ja immer gern über die Gelehrten lustig machte, den total sanges-unfähigen Forscher, vor einem großen Publikum einen griechischen Gesang auszuführen. Er hat sogleich nachher Schweden verlassen.

Von den Musikern, die am Hofe verkehrten, sind zwei Geschwister La Barre besonders zu erwähnen. Es waren der ältere Sohn und die Tochter des berühmten französischen Organisten La Barre. Huygens[1]) spricht über ihren Aufenthalt in Schweden, wohin sie die Königin im Jahre 1648 berufen hatte. Am 12. Februar 1653 schreibt Huygens (Brief XXVI):

> *»Vous trouverez dans ce paquet des pieces de nature fort differente d'avec celles dont je viens de parler. Ce sont mes reveries d'apres souper, produites ces jours passez à l'occasion du voyage de la belle Fille de la Barre que vous avez laissé sortir de France, pour aller trouver la Reine de Suède. C'est veritablement une agreable Chanteuse et accompagnée d'un jeusne garçon de frère dont la science en musique m'est encore plus chère que le beau chant de la sœur.«*

Die Königin soll besonders großen Gefallen an ihnen gehabt haben und lobte ihre *appointemens nobles et très Royaulx* (Brief LXXV). Wahrscheinlich blieben sie in Schweden bis zum Jahre 1653. Daß die Königin auch sonst viel Interesse für Musik hatte, bezeugt ihre dem Vatikan geschenkte Bibliothek, in welcher viele mittelalterliche Musikmanuskripte sich befinden. Christina war zu selbstsüchtig, um die Kunst uneigennützig zu fördern. Nur so lange es ihr Vergnügen machte, schenkte sie den Wissenschaften und Künsten ihre Aufmerksamkeit.

Es finden sich einige Lautenkompositionen aus der Zeit 1643—45, die wahrscheinlich von einem der ausländischen Musiker stammen, in einer Sammlung von Protokollen aus dem Archive des schwedischen Hofgerichts. Die Kompositionen sind 3 *Praeludia* und 1 *Pavana* in

1) Correspondance et œuvre musicales de Constantin Huygens publiées par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land. Leyde, E. J. Brill, 1882. Über diese beiden La Barre spricht Huygens besonders in den Briefen XXI, XXV—XXVII, LXXV. Siehe auch die Einleitung S. CXLVI.

französischer Tabulatur. Diese zeichnen sich besonders durch ihre feine Melodik vor den anderen Lautenkompositionen der Zeit aus[1]).

War schon die Zeit Christina's den Künsten ungünstig, so sollte es unter den folgenden Regenten noch schlimmer werden. Karl Gustaf war zuviel auf Kriegszügen, um die friedlichen Künste fördern zu können. Karl XI. war zu wenig gebildet, um die Kunst zu verstehen, und hatte sich mehr der Organisation des Heeres zugewandt. Die Feldmusikanten erhielten viele Begünstigungen, während die Musik sonst an seinem Hofe fast gar nicht gepflegt wurde. Auch die Königin scheint kein Interesse für Musik gehabt zu haben. Die Krönungsmusik ist hier besonders für den Geschmack des Königs charakteristisch. Es ist dies eine Arie von Professor Rud. Beck mit Begleitung von 12 Trompeten und 4 Pauken, welche von dem Komponisten selbst gesungen wurde. Der König soll besonderes Gefallen daran gehabt haben. Bei einem von Johan Gyllenstjerna veranstalteten Fest dienten vier Trompeten und eine Trommel als Tafelmusik. Hiermit stimmt die Äußerung Mattheson's in seiner »Grundlage einer Ehrenpforte« (S. 6) überein: »Schweden war und ist noch das rechte Land nicht für Musik. Bey Aufführung meiner ersten *Serenata* am Hofe des jüngstverstorbenen, in Stockholm erzogenen gottseligen Hertzogs von Holstein, sagten dieselbe zu mir allergnädigst: Sie hätten vorhin niemals gewußt, was ein Kapellmeister zu bedeuten habe; indem sie in Schweden keine andere, als Kriegesmusik, gehöret.«

Der höhere Adel scheint auch in vielen Fällen mehr Vorliebe für Trompeten gehabt zu haben, als für weichere Instrumente. Das lag überhaupt in der ganzen Zeitrichtung, wo man sich an die Feldzüge gewöhnt hatte, wo körperliche Kraft geistiger Bildung voranstand. Es waren nur wenige, die wirkliches Verständnis für Litteratur und Kunst hatten. Von diesen litterarischen und musikalischen Kreisen sind die bedeutendsten die, in welchen Erik Lindschöld und Aurora Königsmarck die Hauptrollen spielten. Daß Gustaf Düben mit diesen in Verbindung gewesen ist, bezeugen die Arien: *O großer Gott* und *Spel och danslust*. — Von der Musik dieser Zeit, die nicht in direkter Verbindung mit Düben steht, ist eine Sammlung »Airien, so bey der Königl. Princessin Geburtstag gebraucht und gesungen wurden 1688, den 16. Juny«, erhalten. Es sind hier zu erwähnen: zwei Lieder *Heut freut sich der Him-*

1) Siehe das *Praeludium*, von Lindgren mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1891 (S. 4). Die *Pavana* ist (etwas modernisiert) wiedergegeben in *Svensk Musiktidning*, 1890, Nr. 19. Ich bringe noch ein *Praeludium* in meinen Musikbeilagen, das nach der jetzt bei Lindgren aufbewahrten Originalhandschrift von mir übertragen ist.

mel [Gesang mit Continuo] und *Alt hvad i Svarige bar*, sowie eine Arie *pour les Trompettes* [Fräulein Pontus de la Gordijs].

Nach dem Tode Gustaf Düben's wurde sein Sohn Gustaf Kapellmeister. Dieser war am 6. August 1659 in Stockholm geboren. Im Jahre 1682 bekam er eine Stellung als Kammerdiener bei Prinz Karl, dem späteren Karl XII. Hofintendant wurde er 1698 und in demselben Jahre am 3. April geadelt. Von diesem mögen vielleicht die Kompositionen in Caps. 18 : 10 stammen, die mit G. D. gezeichnet sind. Dem Charakter nach unterscheiden sie sich völlig von den Werken seines Vaters. Aus Caps. 18 : 10 ist zu nennen eine Arie: »Auf ihr Götter«; eine *Allemande* leitet ein, und ein *Menuet* folgt. Von den Instrumenten sind leider nur eine Theorben-Stimme und eine *Viol da gamba* auf uns gekommen. Die französischen Einflüsse machen sich bereits bemerkbar. Schon die Tänze, welche die Symphonie und Ritournelle ersetzen, bezeugen eine Verwandtschaft mit der französischen Musik. Zusammen mit dieser Arie sind einige Kompositionen aus jener Zeit erhalten, nach denen wir uns ein Bild von der Kunstübung im letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts machen können. Es sind: ein Lied *Ne trouble pas; Ritournelle a deux flutes; L'air de Diane: Va dangereux Amour; Air solo: Tranquille Coeur* [Bassus. Cont.]; *L'air: Va dangereux de l'opera Trionphe lamour a 2 violes ou flutes;* Menuet *Si quelque fois, contre danse;* »Sehe nur sie nicht« (Cont 1. 2.); *Saraband Pinel.* — Während bei Gustaf Düben d. Ä. und seiner Zeit die Lieder und Tänze meistenteils aus Deutschland kommen, sind jetzt französische *Airs* vorherrschend. Für diese selbe Zeit, wo die alten holländischen und deutschen Einflüsse sich mit den französischen mischen, höchst charakteristisch sind: Fräulein de la Gordijs *Comedien-Sachen* (Caps. 18 : 10). Hier findet sich zuerst ein Programm für einen ganzen Abend vor. Am Anfange steht eine Symphonie, danach »wird geredet«; wieder eine Symphonie; ein Indianertantz, *Saraband* mit beigefügtem Melodieanfang in Tabulatur, Arie: »Retter haben mich gebunden«; Menuet, auch mit Melodieanfang; Holländischer Tanz mit Anfang; Sinfonia; danach »wird geredet« und »man blaset ferner noch auf den Trompeten«; dann kommt ein Lied: »Wie glücklich ist die Freiheit«; weiter »Ein frembde Menuett« mit Anfang, ist aber durchstrichen und ersetzt mit *Vous ne derex, avec 2 flutes* mit Anfang. *Bourée ex B*dur *G*♮ Bellerophon; »Policinell singet«; Galliard mit Anfang; Leinenweber Tantz; Präludium-Symphonie; »wird geredet«; *Fretyr schrey*; *Sinfonie longue*; Krieger-Arie aus Adonis; »Kam Galathee«; Krieger-Arie; Sinfonie oder Ritournelle; Dahltantz mit Anfang; *Sinfonie longe*; *Kafvo Brot* mit Anfang; Schalmei Bläser; »wird geredet«; »wird wieder geblasen«. Zuletzt kommt: »Das schwedisch Lied wird zwei mal gesungen«; es scheint aber, als ob die nationalen Gefühle sich nicht

seinen Kompositionen ist in melodischer Hinsicht die Arie *Lefve väl i långa tider* [Bibl. Upsala, Caps. 18 : 5] für 2 Oboen die beste. Die Arien werden bei ihm wie bei seinem Vater gewöhnlich von einer Instrumental-Symphonie eingeleitet und mit einer Ritournelle abgeschlossen. Die Instrumentierung ist eine andere geworden. Violinen allein sind fast gar nicht verwendet. Gewöhnlich werden sie von Flöten ersetzt, auch Oboen sind sehr häufig. Besonders reich ist das Orchester in der Arie *Alla med en mund och röst* [Bibl. Upsala, Caps. 18 : 3]. Hier finden sich: 2 Flöten oder Violinen, 2 Violen und 2 Viol d'amour mit Continuo. Da die Kompositionen fast alle dieselbe Struktur haben, möge die Aufzählung genügen. Beigefügt ist, zu welchen Gelegenheiten sie komponiert sind:

Högsta himmel vi dig sjung: Aria an dem Geburtstag der Herzogin von Holstein, canto solo con Ritornelle [Bibl. Ups. Caps. 18:1];

Af underdånig nijt, Aria, Neujahrswunsch de And. von Düben (flauto, violon et voix seul), [Caps. 18:2];

Alla med en mund och röst, auff Ihrer Königl. Hoheit der Erb-Princessin Ulrice Eleonoras Geburtstag d. 23 Januarij Ao. 1714. Celebriret und Componirt von Cammer-Herrn M. Anders de Düben. [18:3];

Huru kort och oudt är dock, Aria, Canto solo (Violino I, II oder Flaute I, II, Viola I, II, Viol d'amour, Violon) [18:4];

Lefve väl i långa tider, Aria, Canto solo con due Violini vel Flauti: con basso cont., Neujahrswunsch an Seine Kgl. Majestät und gnädigsten König Karl XII Anno 1704 (due Violini ou Hautbois et Basse Cont.) [18:5] (Siehe Mus.-Beil.);

Svea Rikeit näplig har sett, Aria, Canto solo, 1. 2. Dessus Flaute 1. 2. Basse Violon [18:6];

Wij önskom vår monark, Aria, Canto Solo con due Violini vel Flauti et Basson (!) Continuo [18:7];

Ach Herre, hör min bön[1], Aria mademoiselle Rotliebs, eine Paraphrase über den 43. Psalm [18:8];

»Was hilft es, daß man sich«, Aria *sur les Paroles de monsr. Mareschall Beugt Rosenhane*, Cantus et Continuo [18:8];

Hvi begär meniskan lefva länge. (Nur eine Instrumentalstimme ist vorhanden.) [18:24];

Så haf godh natt, du jämmerdal, Aria, Canto solo con due viole di Braccio. Cant. Alt. Ten. Bass. [18:24];

Und alles Volk sprach: *Glück dem König Carolo*, Neujahrswunsch, Cantus 1. 2. Alt. Bass. con viole ex C♯; [18:25];

Wie lieblich sind doch deine Füß, Arie, Soprano Solo con doi Violini [18:27];

Wi kunna nu nogsamt betyga vår fägnad, Aria, Viol. 1. 2. Dessus 1. 2. Bassus. [18:28];

---

1. Eine gedruckte Einladung zu einem Begräbnis an Anders Düben.

Nu bör ossprisa Gud för det förledna år, Arie, Flute, Allemand, Basso oder Fagotto, [18:18].

Von den Klavierkompositionen Düben's befindet sich ein Marsch *pour les Suedois* in dem *Lutebok* der Kgl. Bibl. in Stockholm [Aus Gripsholms Bibl. No. 301]. Auf der Bibl. Upsala [Instrumentalmusik in handschriftlicher Tabulatur 110 Professor Ternstedt] sind noch 5 Menuetten mit der Bezeichnung And. Düben vorhanden.

Andere Mitglieder der Familie Düben, die in der Musikgeschichte Schwedens zu nennen sind, waren: Joachim Düben, Bruder des vorigen Anders Düben. Er war 1671—1709 *envoyé* in Paris und ist besonders als Förderer der Tonkunst bekannt geworden. In der Bibl. Upsala befindet sich unter der Signatur 18:22 eine Arie mit der Bezeichnung: *Joachim Düben Anno 1680*: *Sonata Protector in te speravi* (Alt, Ten., Baß) con 4 Viole con Continuo. Die Handschrift ist derjenigen Gustaf Düben's sehr ähnlich. Es ist darum wahrscheinlich, daß wir es mit einer Joachim Düben zugeeigneten Komposition zu thun haben. Daß sie von Gustaf Düben selbst stammt, ist aber kaum zu glauben, da sie wenig Verwandschaft mit den vorher erwähnten Werken Gustaf Düben's zeigt. Einen andern Carl Gustaf Düben werden wir im 18. Jahrhundert als Hofkapellmeister kennen lernen. Von deutschen Mitgliedern der Familie nennt Mattheson in seiner »Ehrenpforte« (S. 122) einen *Superintendant de la musique* und einen Hofmarschall, beide in Altranstedt.

Von Kompositionen dieser Zeit sind infolge der allgemeineren Musikpflege eine größere Zahl auf uns gekommen. Ich möchte zuerst einige erwähnen, die vielleicht And. Düben zuzuschreiben oder wenigstens mit ihm nahe verwandt sind:

Dialogus inter Sponsum et sponsam, auf Herrn Commissarie Springers Hochzeit: *Min ibland alla utkoroda Lilja*, *Dialogus Isaac et Rebecca* [Caps. 18:12];
Du runda himlahvolf, låt nu ditt silfvar blänka, Aria Soprano e Basso. [18:13];
Erschrecke liebste Seele nicht (Cant. Alt. Ten. Bass.) con instr. [18:14][1];
Gottes Güte sey gepriesen, Aria. Canto Solo Vo. 1. 2. Bassus [18:14a];
Hur fåfängt är väl hvad med ifver, Aria a 2 Canto 1, 2. Bassus [18:15];
Kom fram du himlens giusta kom, Air [18:16];
Kom helge and du högste Gudh, Canto Solo con 4 Bombardini. Fag. 1. 2. Clarino 1. 2 [18:12];

1) Die Verse werden von verschiedenen Stimmen gesungen. Vers 1: *canto primo solo*, Vers 2: *canto secondo solo*, Vers 3: 2 *canti*, Vers 4: 2 *canti et alto*, Vers 5: *tutti* etc. Die Instrumentierung bleibt dieselbe: Vox I, vox II, Hautbois 1. 2, Bass. Cont., Fagotti, Viola, Violon.

Nun so ist es geschehen, Arie ex Gbmol, Tenor Solo con Violini [18:19];
Ostore allmachts Gud, Canto, Violino 1. 2. Violon. [18:19];
Princess hvars när är utan lijke, Aria V[i]. 1. 2. Basso [18:21];
Stimmet an ihr Pierinnen, Cantus 1. 2. Cont. [18:23].

Andere Kompositionen, die in diese Zeit fallen, sind in den Werken der Kgl. Bibl. Stockholm [Gripsholms Bibl. No. 301 und No. 92] zu finden. Dazu kommt noch Ms. Ternstedt [Instr. M. Handschr. Tab. 110] in der Bibl. Upsala.

Ms. 301 Gripsholm hat folgenden Inhalt:

Gavott, *Menuet*, *Vous ne devez plus attendre*, *Dans nos bois*, *Sarabande*: *Air pour les Nymphes et les Zephirs*, *Entrée d'Apollon*, *Chasse*, *Sarabande*, Lüneburger Marsch, *Marche pour les Suedois de And. Düben*, *La Combatt*: *Menuet*, *Marche de Tükli*, *Fuor de le Ceneri de Lasso*, *Menuet*, *La Folie d'Hispagne*, Caputziner Dantz, *Dans nos bois*, O Welt ist hier dein Leben, Jesus ist mein Heyl und Leben, Carneval: *En vain dans ces beaux lieux* [Ballet von A. Düben 1701].

Nr. 97 der Bibl. Gripsholm enthält folgende Kompositionen:

La Payssant, *L'immortelle*: *Courante de* D[enis] Gautier, *Le Canon Courante du* Gautier [le vieux], *Air pour les Trompettes*, *Sarabande*, *Prelude*, *Sarabande*, *Gigue de* Strobels[1]), *La belle Homicide*: *Courante du* [Denis] Gautier, *Allemande*, *La belle Themise*: *Courante de* Mouton, *Entrée d'Apollon*, *Allemande de* du But, *Courante de* du But, *Sarabande de* du But, *Air pour les Espagnols*.

Das Manuskript Ternstedt enthält gegen 180 Tänze für Klavier, geschrieben in den Jahren 1700—1730. Die meisten sind unbezeichnet. Von den Komponisten-Namen haben wir schon vorher And. Düben erwähnt. Andere sind: Franc. Reinhort (2), Linny (1), Händel (ein *Menuet*), D. Bouxtehude (eine *Allemande*), D. Bouxtehude (eine *Toccata*), Giovanni Frohberger (ein *Ricercare*). — Alle Stücke des Bandes sind in Orgeltabulatur geschrieben.

Wenden wir uns jetzt zu der Musikpflege in anderen Teilen Schwedens, so ist es besonders Upsala, das unser Interesse in Anspruch nimmt. Einer der ersten Männer, denen wir hier begegnen, ist der vorerwähnte Marcus Meibom. Hülphers bezeichnet ihn als Kapellmeister, was aber kaum zu glauben ist, da er erst um 1650 nach Schweden gekommen ist, und Anders Düben d. Ä. in dieser Zeit nachweisbar Kapellmeister war. Bekannt ist, daß er einige Zeit Bibliothekar der Bibliothek in Upsala war. Hülphers berichtet, er soll viele neue Instrumente in das Reich gebracht haben.

1) Siehe *Lutebok* Möhlman-Djucclou.

Von den Upsala-Professoren des 17. Jahrhunderts, die sich um die Musik verdient gemacht haben, ist besonders Jonas Columbus zu erwähnen. Er war der Vater des oben erwähnten Samuel Columbus, dessen Gedichte von Gustaf Düben in Musik gesetzt wurden. Über diesen Jonas Columbus giebt uns Ant. Stjernman in seiner *Bibliotheca sviogothica* (Hohnia 1731) Aufschluß. Er wurde 1586 in Mundetorp in Westmanland geboren. Nach Absolvierung seiner Studien in Westerås und Drontheim begab er sich nach Kopenhagen, um sich dort der Musik und Poesie zu widmen. 1613 bezog er die Universität Upsala, um sich in der Philosophie, Poesie und Musik zu vervollkommnen[1]). 1618 wurde er Lektor für griechische Litteraturgeschichte und *Director Musices* am Gymnasium in Westerås. Später ist er einmal nach Deutschland gereist, um Instrumente für das Gymnasium anzuschaffen. Am 12. Mai 1625 wurde er Professor für Poesie und Musik an der Universität Upsala. 1630 hat er sich nach Husby nach Dalekarlien zurückgezogen. Stjernman sagt weiter von ihm: *Musicen Columbus impense ita amovit, ut ille suo tempore non minore esset in Musices gloria, quam Damon aut Lamprus.* Über die spätere Musik in Upsala berichtet uns Hülphers, daß im Jahre 1630 einige Mitglieder der Hofkapelle Musikunterricht an der Universität gegeben haben.

Von den *Directores Musices* an der Universität sind vor allem die Professoren Harald Wallerius und Carl Wallin bekannt. Einer, der sich besonders um die Musik verdient gemacht hat, ist der berühmte Forscher Olof Rudbeck. Wir haben erwähnt, daß er eine Arie für die Krönung des Königs Karl XI. verfertigt hat. Man rühmte besonders seine »starke, schöne« Stimme. Er hat zusammen mit Harald Wallerius die Melodien des alten schwedischen Psalmbuchs revidiert. Hülphers erwähnt weiterhin: Außer Johan Columbus, Andreas Norcopensis, Harald Wallerius, Johan Arndt Bellman, Petr. Elwius und vielen anderen Professoren, die Kenner der Musik waren, habe ich Nachricht von einem *Collegium Musicum* bekommen, welches im Jahre 1726 in Upsala unter Leitung Burman's abgehalten wurde. Bei diesem wirkten viele Professoren mit, welche ihr Instrument ganz leidlich gespielt haben sollen.

In die letzte Zeit des 17. und den Anfang des 18. Jahrhunderts fallen einige musikalische Abhandlungen, die, wenn auch in vielen Beziehungen inhaltslos, doch nicht ohne Bedeutung für die schwedische Musikgeschichte

1) Hülphers sagt, daß er Unterricht in Philosophie etc. in Upsala genoß. Ich kann aber die Worte Stjernman's nicht anders verstehen, als daß er dort studierte: »*Anno MDCXIII albo studiorum Academiae Upsaliensis inscriptus, totum se studiis, imprimis Philosophiae, Graecis, Poesi et Musicae dedit ad annum usque MDCXVII, qui cum ad suos laurea Magisteriali decoratum remisit.*«

der älteren Zeit sind und bisher fast gar nicht berücksichtigt worden sind. Ich werde darüber im Zusammenhang mit der Geschichte der skandinavischen Musik im Mittelalter sprechen. Hier gebe ich nur eine Zusammenstellung dieser Aufsätze.

Andr. Arosiander: *Compendium musicum* Westerås 1699. Darin werden die verschiedenen Gesangsmethoden behandelt.

Harald Wallerius: *De sono* 1674, *De vacuo* 1678, *De modis* 1686, alle in Upsala.

Christ. Alanus: *Rhetor Musices* 1703, *De Cane rhetorico* 1704, in Åbo.

J. Arndt Bellmann: *De antiqua et Medii aevi Musica* 1706.

Truls Arvidsson: *De Idiomate originali Hebraeo, adscripta ad latus literis Italicis vocum lectura.*

Stjernhjelm: *Progressio musica* (Ms.).

Tob. Westenbladh: *Specimen academicum de Triade harmonica.* Upsala 1727. Diese Arbeit ist besonders interessant durch das Lob. das ihr Mattheson [1]) spendet.

In der Zeit Karl's XII. hatte die Musik in weiteren Kreisen begonnen gepflegt zu werden. Zwar wandelte man sehr stark in den Bahnen der französischen Komponisten, aber es war dies von größter Bedeutung; denn Schweden brauchte eben die Eleganz der französischen Musik, um die etwas harte, durchdachte Musik der vorigen Zeit geschmeidiger zu machen. Um 1720 war aber Schweden reif genug, um die Musikpflege im größeren Maßstabe zu betreiben. Darum zeigen sich auch nun die Einflüsse der großen Meister Händel und Bach immer mehr und mehr. Die Abgeschlossenheit Schwedens hat aufgehört, seine Musik nimmt von dieser Zeit ab an der allgemeinen Entwicklung der europäischen Musik teil.

1) Vgl. die Vorrede seiner »Großen Generalbaß-Schule«: Der Raum will es nicht vergönnen, über dieses wohlgeschriebene und eigentlich vom Generalbaß handelnde Werklein unsere Gedanken zu eröffnen.

Notenbeilagen

zu

Tobias Norlind,

Die Musikgeschichte Schwedens.

Preludium aus: Swea Hofgericht.*)



*) Im Besitz des Dr. A. Lindgren, Stockholm. Original in franz. Tabulatur.

La Bourrée.

Mons: A. D[üben]. Um 1650.
Upsala J. Mus. 109 fol 72b



Allemande.

Gustaf Düben
Upsala J. Mus. 109 fol 71b





Gustaf Düben.
Upsala Caps 19:9.

Miserere.




amplius la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - - - a
et a pec - ca - to me - o mun - da me et a pec - ca - to me - o
et a pec - ca - to meo munda me et a pec - ca - to me - o
mun - da me, quo - ni - am quo - ni - am i - ni - qui - tatem me - am
munda me.
e - go co - gnosco, e - go co - gno - sco et pec - ca - tum me - um


con - tra me est sem - per. Ti-bi so-li so-li pec-ca-vi
et malum coram te fe - ci, u-ti justi-fi - ce-ris in ser - mo-ni -
bus tu-is, vin-cas cum ju-di - ca - ris. Ec - ce e - nim, ec - ce
e - nim in i-niqui - ta-tibus con-ceptus sum et in pec-catis con-cepit


ma - ter me - a, ec - ce e_nim veritatem di - le-
veri_tatem dile-
xi_sti: in_cer_ta et oc - cul_ta sa_pi - en_tiæ tu_æ ma_ni_fe-
xi_sti:
sta_sti mi - hi; asperges me hysopo et mundabor: lava_bis me et su_per
nivem de_al - ba - bor, et su_per nivem de - al - babor, de_al - ba -
4 3

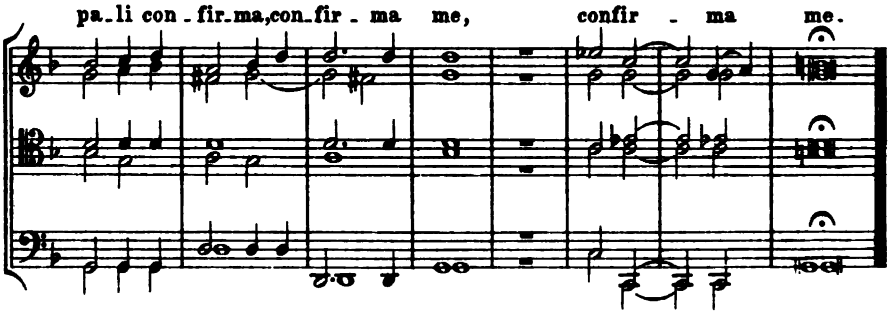


*) In der Sopran-Stimme heisst es: 


cre_a in me De - us et spi_ritum rectum in - no - va in vi -
sce_ribus me - is, ne pro - ji - ci_as, ne pro - ji - ci_as me a
fa - ci - e tu - a, ne pro - ji - ci_as, ne prc - ji - ci_as me a
fa - ci - e tu - - a et spi - ri - tum sanc - tum tu - -
II.
I.







Sinfonia.

Aria. "Alles Leben dieser Erden".

Gustaf Düben.
Upsala Caps 19:1.




Aria.
Canto 1mo 2do
3tia Vox. Basso Continuo.
Alles Le - ben die-ser Er - den muss zu Grund und scheitern gehn,
und durch Glut zu nich - te wer - den, lie-ben blei-bet fest bestehn;
Lie-ben muss den Stich behal-ten und mit kei - ner Zeit ver-al-ten.
Instr.

„... getreues Hertze wissen“.

Gustaf Düben 1667.
Upsala Caps 19: 4.



Aria a 2 Soprani.

Gustaf Düben d. J.
Upsala Caps 18:10.



Entrée pour les colériques. Ritournelle aus dem Ballet.

Anders Düben 1701.



*) In den Stimmen steht + = tr oder vielmehr ∿. In der Tabulatur ist nichts angegeben.

Sinfonia.

Aria. „Ein getreues Hertze wissen".

Gustaf Düben 1667.
Upsala Caps 19:4.



Aria a 2 Soprani.

Gustaf Düben d. J.
Upsala Caps 18:10.



Entrée pour les colériques. Ritournelle aus dem Ballet.

Anders Düben 1701.



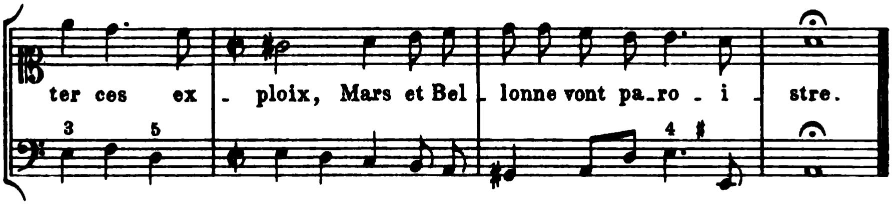
*) In den Stimmen steht + = tr oder vielmehr ~. In der Tabulatur ist nichts angegeben.


1.
2.
vie fu - gez e - lo - i - gnez vous.
Gesang.
Cont.
Que tout so - it des - ormais de mon bonheur jaloux, apres de mor -
tel - les al - larmes je vais jouer i - cy d'un destin plein de Char - mes.
Oboi I. II.
Cont.



La Gloire.


Mortels reconnoissez la Gloire qui vient de Coronner vostre il_lustre He_
ros, puis que sa fa_meu_se vic_toire vous rend a jamais le re_pos,
vous rend a jamais le re
1.
_ pos.
2.
_ pos.
Aux mes_mes lieux qui l'ont veu nai_tre de cent plai_sirs nou_veaux,
Faites un dignes choix pour se joindre a_vec eux Et chan_ter et chan_



Aria. "Lefve väl i långa tider".

Anders Düben.
Upsala Caps 18:5

Vivace.

1.2. Dessus.

Bassus.



A. Düben.
Upsala Sid 8. Ms 110 Prof. Ternstedt.

Menuet No. 1.



Menuet No. 2.

A. Düben.





Menuet Nº 3.

A. Düben. 30. Sept. 1712.



Anecdota Schütziana

von

Max Seiffert.

(Berlin.)

Schützens Werke in einer verschollenen Bibliothek Lüneburgs — Sein Oratorium vom reichen Mann und armen Lazarus — Seine Bekanntschaft mit Johann Rist — Datum seiner zweiten Reise nach Kopenhagen.

»Die Kompositionen Schützens, welche zu seiner Zeit in Druck erschienen sind, dürften mit geringen Ausnahmen erhalten sein. Außer ihnen ist eine nicht unerhebliche Anzahl in Handschrift überliefert. Von den Bibliotheken in Kassel und Wolfenbüttel abgesehen, besaß H. Albert eine Menge handschriftlicher Kompositionen seines Meisters, von denen ich vermute, daß sie uns wenigstens zum Teil in den Schätzen der Gottholdschen Bibliothek zu Königsberg erhalten geblieben sind. Aber sehr vieles und wichtiges ist in Dresden 1760, in Kopenhagen 1794 durch Feuersbrunst zu Grunde gegangen, und auch in Gera hat wahrscheinlich der große Brand von 1780, welcher sämtliche Kirchen einäscherte, die dort gewiß zahlreich vorhandenen Kompositionen Schützens vernichtet. In Dresden verbrannte sein gesamter musikalischer Nachlaß, den er der kurfürstlichen Kapelle vermacht hatte. Betrachtet man sein langes, in rastlosem Fleiß hingebrachtes Leben, so kommt man zu dem Schlusse, daß die gedruckten Werke nur den kleineren Teil des von ihm Geschaffenen bilden können und daß jedenfalls ein sehr beträchtlicher Teil als verloren angesehen werden muß.« — Mit diesen Worten charakterisiert Ph. Spitta[1]) das bibliographische Terrain, auf dem die Gesamtausgabe der Werke Schützens ihr Gebäude zu errichten hatte und das sie auch gründlich ausgenützt hat.

Angesichts des verhältnismäßig günstigen Zustandes der deutschen Musik-Bibliographie und der Beteiligung von zwei so hervorragenden Musikgelehrten an der Schütz-Ausgabe, wie Fr. Chrysander und Ph. Spitta, ist kaum anzunehmen, daß uns die Zukunft mit ungeahnt umfangreichen neuen Schütz-Funden überraschen wird. Wohl aber ist nicht ausgeschlossen, daß gelegentliche Spezialforschungen dann und wann wenigstens einzelne verloren geglaubte Stücke noch zu Tage fördern können. Einen solchen, für Schütz nicht gerade unwichtigen Fall sollen die folgenden Zeilen zur Kenntnis bringen. —

---

1) Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin, Gebr. Paetel, 1894, S. 37.

Die Kantorei der Michaelis-Schule in Lüneburg verfügte, als Seb. Bach sie bezog, über eine sehr ansehnliche Bibliothek gedruckter und handschriftlicher Musikalien von deutschen und italienischen Tonsetzern des 17. Jahrhunderts. Von dem ganzen Besitzstand ist außer einigen Druckwerken und einer kleinen Zahl geschriebener Tabulaturen heute leider keine Note mehr da, wohl aber giebt uns noch ein alter Katalog[1]) genaue Nachricht über Autor, Titel, Besetzung und Tonart der handschriftlich vorhanden gewesenen Stücke. Unter den Komponisten, die hierin vertreten sind, steht nächst J. Rosenmüller und Joach. Gerstenbüttel H. Schütz mit 31 Nummern obenan. Nur die Hälfte derselben ist uns durch die Gesamtausgabe bekannt, die andere Hälfte besteht aus lauter unbekannten Stücken Schützens. Titel und Faktur lauten:

Katalog-Nr.

188. Der Windt beeist das Landt. à 2 T. (D).
203. Diß Ohrt mit beümen gantz umgeben. Csolo, Bc. (A).
236. Einsmahls der Hirte Coridon. à 2 C, 2 Violini (G♭).
237. Einsmahls in einem schönen Thahl. à 2 è 6 (D).
306. *Factum est praclium magnum.* In festo Mich. à 9. (C).
378. Herr warumb trittestu so ferne. Ps. 10. à 8. 12 ou 18 (E).
540. Kyrie Gott Vater in Ewigkeit. à 18. 6 Strom. 6 Voc. in Choro, 6 Voc. in Rip. (E♯).
585. Lobsinget Gott ihr Menner von Galilaea. In Fest. Ascens. Christi. à 10. (D♮).
654. *Magnificat.* 5 Strom. 4 Voc. con Cap. (G♮).
655. *Magnificat.* 2 Viol. 3 Tromb. Fag. CTB con Cap. à 4. (D♮).
810. Sag o Sonne meiner Seelen. à 4 duplic. (G♮).
921. Vater Abraham erbarm dich mein. à 7. 2 Violini CCATB (A).
928. Vier Hiertinnen gleich jung gleich schön. à 4. CCAT (G♭).
1010. Wer ist der so von Edom kömt. à 10 ou 18. per Choros (D).

---

1) Das wichtige Dokument hatte W. Junghans (J. S. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg [oder Lüneburg eine Pflegstätte kirchlicher Musik, 1870, S. 26 ff.) gefunden, den genauen Fundort dafür aber nicht mitgeteilt. Der Liebenswürdigkeit des Herrn Justizrat Gericke in Lüneburg, der sich die Mühe langwierigen Suchens nicht verdrießen ließ, habe ich es zu verdanken, daß mir das unter F 100 Nr. 4 in der Registratur des Lüneburger Klosteramts befindliche Aktenbündel wieder zugänglich wurde. Auf dem Aktendeckel ist als Inhalt angegeben: »Verzeichnisse von Musikalien, die verschiedene Schulbediente nachgelassen haben.«

Innen liegen nun drei solcher Verzeichnisse. Das erste, nur Titel von Druckwerken enthaltend, ist vollständig durch Junghans mitgeteilt. Das zweite ist nur ein Entwurf, der durch das dritte wertlos wird. Dies dritte ist ein »Verzeichniß derer von dem seeligen *Cantore Friderico Emanuel-Praetorio* [1655—1695] nachgelaßenen geschriebenen *Musicalien*«. Dies letzte Schriftstück ist für die Musikgeschichte des 17. Jh. von außerordentlicher Bedeutung und soll deshalb bei Gelegenheit einmal in extenso veröffentlicht werden; es verzeichnet nicht weniger als 1102 Nummern. Junghans giebt nur die Autornamen an, aber durchaus nicht genau.

Von diesen vierzehn einst in Lüneburg gewesenen Stücken Schützens glaube ich nun zwei in Kassel wieder aufgefunden zu haben.

»Wenngleich Schütz am Hofe zu Cassel seit 1617 kein Amt mehr bekleidete, so fühlte er sich doch dem Landgrafen Moritz viel zu tief verpflichtet, als daß er ihn nicht die Früchte seiner Kunst hätte genießen lassen, so oft er konnte und willkommen zu sein glaubte. Dies bezeugen die zahlreichen handschriftlichen, zum Teil autographen Kompositionen, welche die ständische Landesbibliothek zu Kassel noch heute aufbewahrt«[1]). Der Katalog von K. Israel[2]) orientiert darüber näher. Als dieser Katalog angefertigt wurde, lag aber die Gesamtausgabe von Schützens Werken noch nicht vor. So kam es, daß Israel einige Stücke, die von Schütz komponiert sind, in der Abschrift aber zufällig seinen Namen nicht tragen, unter den anonymen aufzählt. Es betrifft dies:

Ms. fol. 52c »Nun danket alle Gott« = G.-A. XI S. 143.
Ms. fol. 53u »Was mein Gott will« = G.-A. VIII S. 152.

Nachdem diese Spur einmal gefunden war, lag es nahe, sie weiter zu verfolgen und zu prüfen, ob sich nicht auch eines der verschollenen Lüneburger Stücke unter den unbestimmbaren Kompositionen zu Kassel finden ließe. Und da ergab sich die erfreuliche Thatsache, daß dies wirklich der Fall ist. Ms. fol. 53 y »Vater Abraham, erbarm dich mein« und Ms. fol. 58f »Vier Hirtinnen, gleich jung gleich schön« haben genau dieselbe Faktur, wie sie der Lüneburger Katalog unter Nr. 921 und 928 von den Schütz'schen gleichnamigen Kompositionen angiebt. Der Schluß wird nicht zu kühn sein, daß wir in den Kasseler Handschriften wirklich Schützens Kompositionen vor uns haben.

Dieser Fund bedeutet für uns mehr als eine bloß äußerliche Steigerung der Anzahl von Schützens Werken. Die Geschichte des deutschen Oratoriums hat bekanntlich eine sehr dunkle Partie, die zwischen Schütz und Händel gelegen ist. Bisher hat man sich begnügen müssen zu sagen, daß die Tendenz von Schützens kleinen geistlichen Konzerten und *Symphoniae Sacrae* oratorienhaft sei und auf Händel hindeute; aber einen kontinuierlichen Zusammenhang von hier aus bis zum Oratorium Händel's herzustellen, ist nicht möglich gewesen. Das eine der beiden neu gefundenen Werke bietet uns nun endlich den lange gesuchten Anknüpfungspunkt für die späteren geschichtlichen Erscheinungen. Denn hinter dem Textanfang »Vater Abraham, erbarm dich mein« verbirgt sich die biblische Erzählung vom reichen Mann und armen Lazarus

1) Spitta a. a. O. S. 17.

2) Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Kassel. Kassel, A. Freyschmidt, 1881.

(Luc. 16,19ff.). Es liegt ein regelrechtes Oratorium von H. Schütz vor.

Werfen wir einen Blick auf seine musikalische Beschaffenheit. Nach der einleitenden *Sinfonia* ertönt gleich die Stimme des Reichen (Baß) aus der Hölle: »Vater Abraham, erbarm dich mein« (Vers 24). Abraham (Tenor) hält ihm darauf vor: »Gedenke Sohn, daß du dein Gutes empfangen hast etc«. (Vers 25—26). Der Reiche erinnert sich nun seiner Brüder: »So bitte ich dich, Vater, daß du Lazarus sendest« (Vers 27—28); aber Abraham weist ihn ab: »Sie haben Mosen und die Propheten« (Vers 29). Der dringlicher wiederholten Bitte: »Nein, Vater Abraham« (Vers 30) hält dieser entgegen: »Hören sie Mosen und die Propheten nicht etc.« (Vers 31). Diesem wörtlich aus der Bibel entnommenen Zwiegespräch fügt Schütz einen breiteren Schluß an. Ein unbegleiteter dreistimmiger Chor — zwei Engel (Soprane) und Lazarus (Alt) — wiederholt die letzten Worte Abrahams. Dasselbe geschieht nochmals in einem Tutti der eben Genannten mit Abraham zusammen.

Die beiden Hauptpersonen erscheinen musikalisch verschieden charakterisiert. Große leidenschaftliche Erregung pulsiert in der Partie des Reichen. Die einzelnen, ausdrucksvoll gestalteten Melodiephrasen steigern sich im Affekt durch Wiederholung auf anderen Tonstufen. Über Textworten, wie »Flamme«, dehnt sich die Melodie zu breiten, kolorierten Tongängen. Die Antworten Abrahams aus dem Gefilde der Seligen atmen die abgeklärte Ruhe des Sprechgesangs; Text-Wiederholung findet nicht statt. Nur in seiner letzten Antwort, aus der sich musikalisch die beiden Chorsätze des Schlusses entwickeln, singt Abraham eine ariose Melodie.

An der musikalischen Charakteristik sind auch die begleitenden Instrumente beteiligt. Die Sinfonie, das Ritornell vor dem ersten Schlußchor und die Begleitung des zweiten führen zwei Violinen aus. Im eigentlichen Dialog wechselt jedoch die Besetzung; Violinen begleiten nur den Gesang des Reichen, den Abrahams aber Querflöten. Nehmen ferner die Violinen an den Melodien des Reichen derart teil, daß sie die Pausen zwischen den einzelnen Abschnitten motivisch überbrücken, auch während des Gesanges sein Motiv kontrapunktisch weiter führen oder gar selbständig die Situation illustrieren, so accompagnieren die Flöten Abrahams Recitativ in gehaltenen Akkorden.

Abgesehen von dem oratorienhaften Zug, der sich in der Dehnung des Schlusses wie in der Ausgestaltung der beiden Hauptpersonen kund giebt, steht das Stück seiner Anlage und seinem Stil nach in einer Linie mit den Dialogen der *Symphoniae sacrae* von 1629, zu denen Schütz durch sein Bekanntwerden mit der neuen Art Musikübung in Italien angeregt wurde. Daraus folgt, daß die Entstehung des Oratoriums

seiner zweiten italienischen Reise nahe zu rücken ist, etwa ins Jahr 1630. Eine indirekte Bestätigung hierfür erblicken wir in dem Umstand, daß der Fundort gerade Kassel ist. Schützens Beziehungen zu dem Hofe hierselbst hatten, wie Spitta[1]) erweist, mit dem Jahre 1632 ein Ende; späterhin übersandte er keine Kompositionen mehr.

Die Frage nach dem ersten deutschen Oratorium ist nun wohl erst ausreichend zu beantworten. Die Kandidatur von Andr. Fromm's *Actus musicus de Divite et Lazaro* 1649, von R. Schwartz aufgestellt[2]), wird sich schwerlich aufrecht erhalten lassen. Bei genauerem Zusehen stellt sich dies Werk als ein Verschmelzungs-Produkt von Passion und Schuldrama dar, als ein vereinzelter Versuch, der keine geschichtliche Folge zeitigte. Mattheson's »Kirchenoratorien« als eine solche zu nennen, hätte Schwartz bei besserer Bekanntschaft mit den Hamburger Musikverhältnissen am Ende des 17. Jahrhunderts und der Quellen, aus denen Mattheson schöpfte, sicherlich gern unterlassen. Schützens Oratorium darf dagegen mit Recht nicht nur chronologisch, sondern auch entwickelungsgeschichtlich die Anerkennung als erstes deutsches Oratorium beanspruchen. Auf dem Grunde der italienischen Kunst stehend, ist es gänzlich frei von andersartigen Stileigentümlichkeiten. Vorläufig läßt sich zwar noch kein zweites Exemplar der neuen Kunstform von Schütz vorweisen, aber eine Menge kleiner Anzeichen deutet darauf hin, daß Schütz ihre fernere Entwickelung namentlich durch Carissimi, von dem der erste deutsche Versuch übrigens noch vollkommen unbeeinflußt ist, mit besonderer Aufmerksamkeit beobachtet hat. Das innere Interesse Schützens setzten seine Schüler sodann in Thaten um. Ein späterer Aufsatz soll zeigen, wie M. Weckmann in dem von ihm gegründeten Hamburger *Collegium musicum* eine besondere Pflegestätte für die oratorischen Bestrebungen der Schüler und jüngeren Freunde Schützens schuf, wo außer von Weckmann Oratorien von Kaspar Förster, Christoph Bernhard und Johann Rosenmüller zur Aufführung gelangten, und wie Carissimi's Werk auf diese jüngere Generation einwirkte. Die Tendenz des eingegangenen Hamburger *Collegium musicum* ging zu einem wesentlichen Teile unmittelbar zu den Lübecker Abendmusiken über. Kurz, von Schützens erstem Oratorium lassen sich überraschend lückenlos die Fäden bis zu den Oratorien Händel's und den Kantaten Bach's verfolgen. Somit war es Schütz, der wie mit seinen übrigen Werken so auch auf dem Gebiete des Oratoriums zuerst und am erfolgreichsten die Brücke von Italien nach Deutschland schlug. —

Einmal dabei, Schütz-Reliquien zu erwähnen, sei es mir gestattet, in

1) A. a. O. S. 18.
2) In E. Vogel's Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, V S. 59.

Kürze noch einige Details dem bekannten biographischen Gesamtbilde einzufügen.

In der Reihe der zeitgenössischen Dichter, zu denen Schütz Beziehungen hatte[1]), ist auffallender Weise Johann Rist nicht genannt. Schütz muß mit ihm aber sogar persönlich bekannt geworden sein, und zwar gelegentlich seines ersten Aufenthaltes am Kopenhagener Hof 1633/34. Zeugen der ersten deutschen Opernaufführung hierselbst waren außer H. Albert auch Joach. Morsius[2]), Joh. Schop und Joh. Rist[3]). Letzterer erzählt uns dies selbst mit folgenden Worten: »Ich habe gehöret den Frantzosen Fuccart [Jac. Faucart[4])], der mit Herrn Schopen conzertiren, oder einen musicalischen Kampff halten mußte, worinn aber der Frantzose den Kürtzeren gezogen«.

Unbestimmt ist bisher das Datum von Schützens zweiter Reise nach Dänemark gewesen[5]). Die Kenntnis der Lebensumstände von Schützens Schüler M. Weckmann bringt jedoch Licht in das Dunkel. Durch Mattheson's »Ehrenpforte« wissen wir, daß Schütz seinen Schüler behufs dessen weiterer Ausbildung im Orgelspiel persönlich nach Hamburg begleitete. Weckmann's Abreise ist nun durch den erhaltenen Paßbrief[6]), datiert 31. Juli 1637, unzweifelhaft festgelegt. Daraus folgt, daß die Reise erst im August angetreten wurde und wie die erste über Hamburg ging.

1) Spitta, a. a. O. S. 40.

2) Zeitschrift der IMG., I, S. 28.

3) »Das Aller-Edelste ... der gantzen Welt«, Neudruck von Fr. Chrysander (Leipzig, Allg. mus. Zeitung, 1881, S. 664).

4) A. Hammerich (Cath. Elling), Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 1893, S. 87 ff.

5) Spitta, a. a. O. S. 29.

6) Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 1891, S. 230.

Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738

von

Wilhelm Kleefeld.

(Berlin.)

Das um die Wende des 17. Jahrhunderts in Florenz erstandene Operndrama hatte seinen ersten Höhepunkt in Monteverdi erreicht, dessen Werke neben szenischem und malerischem Glanze einen großen künstlerischen Apparat an Sängern und Instrumenten beanspruchten.

Die neue Schöpfung, welche dramatische Bewegung mit musikalischen, dekorativen und Tanz-Effekten so geschickt zu vereinen wußte, fand bald ihren Weg nach allen Städten Italiens, wie auch über die Alpen, nach Frankreich und Deutschland.

In Italien ragten als Pflegestätten der Oper neben Florenz zunächst Bologna und Venedig hervor, woselbst 1637—1700 357 Opern[1]) aufgeführt wurden.

In der Republik Venedig boten sich der neuen Kunst andere Verhältnisse dar. Das große Volk repräsentierte hier Publikum und Kritik; so mußten des Volkes Wünsche und Bedürfnisse die Entscheidung geben. Die ernste, auf steifem Kothurn einherschreitende Muse wurde ins Gebiet des allgemein Menschlichen hinüber-, bald freilich des menschlich Banalen hinabgezogen.

Die großen, kunstvollen, aber außerhalb der treibenden Handlung stehenden Chöre der Florentiner wurden abgeschafft, die ernste historische Aktion wurde durch Einstreuung komischer Episoden abwechslungsreicher, kurz, die ganze Kost für das große Publikum verdaulicher und schmackhafter gemacht.

Die deutschen Fürstenhöfe begrüßten in der Oper ein willkommenes Mittel zur Verherrlichung der Hoffeste, das für Entfaltung von Glanz und Pracht die reichste Unterlage bot. Bereits 1627 hatte Heinrich Schütz für den Dresdner Hof Rinuccini's *Dafne* in deutscher Übertragung in Musik gesetzt und damit die erste deutsche Oper geschaffen. Die Wirren des 30 jährigen Krieges ließen die Bestrebungen vorerst nicht zu höherer Verbreitung gelangen; nach dem Friedensschlusse aber blühten mit einem Schlage an allen größeren Höfen: München, Dresden, Wien, Hannover, Braunschweig u. s. w. die Opern auf, die nach Floren-

---

1) Marpurg, Krit. Beyträge, II, S. 425 ff.

tinischem Vorbilde in prunkhafter Vollendung italienische Werke in Urtext und Musik zur Darstellung brachten.

Die Venetianische Oper feierte in Hamburg ihr Auferstehen, wo die republikanische Bevölkerung analoge Bedingungen darbot; auch hier mußte der Wille des großen Publikums der oberste Richter sein, der seinen gesunden Volksgeist vor allem in der Förderung einer deutschen Kunst zu erkennen gab.

Es fanden sich in Hamburg einige kunstbegeisterte, unternehmende Männer, an der Spitze der spätere Ratsherr Gerhard Schott, die nach energievoller Überwindung unzähliger Schwierigkeiten am 2. Januar 1678 die erste deutsche Oper eröffneten.

Der Begründer und Direktor Schott war bis zu seinem 1702 erfolgten Tode die Seele des Unternehmens, an dem er mit der vollen Überzeugung, der redlichen Begeisterung seines urdeutschen Gemütes hing und trotz aller Fährnisse, denen die Oper ausgesetzt war, selbst dann noch festhielt, als die Berufung des Herzogs von Braunschweig 1691 ihm die Gelegenheit bot, seine künstlerischen Ideale an der durch Fürstengunst und Fürstengold gesicherten Hofbühne leichter und schneller zu verwirklichen.

Er lehnte den Antrag ab und blieb in Hamburg. Gerhard Schott verstand es, tüchtige Männer zur Dichtung wie zur Komposition nach Hamburg zu ziehen; in den ersten 12 Jahren waren Theile, Strungk, Franck und Förtsch die musikalischen Autoren.[1])

Die Urteile über die Opern dieser Zeit waren verschieden; während der große Philosoph und Politiker Leibniz sie »als ein kräftiges instrument zu Regierung des gemeinen Mannes«[2]) ansah, erblickte die Hamburgische Geistlichkeit darin eine große Gefahr für das Seelenheil ihrer Gemeinde und agitierte unermüdlich gegen die verderbliche Bühne. So wurden infolge dieser inneren, wie anderer politischer Unruhen in den Jahren 1681, 1684 und 1686 die Vorstellungen mehrfach unterbrochen. Aber Schott ließ die einmal gefaßte Idee nicht so leicht fallen. Als seine Teilnehmer entmutigt zurücktraten, suchte er andere zu gewinnen und übernahm auch zeitweise die selbständige Fortführung des Unternehmens.

Der gesunde Kern und die in dem inneren Herzensbedürfnis des deutschen Volks begründete Berechtigung desselben ließen es diese wie

---

1) Über Leben und Leistungen dieser Männer siehe die drei verdienstvollen Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper von Friedrich Zelle, Berlin 1889, 1891 und 1893.

2) Urteil Leibnizens über den Wert oder Unwert der Opern. Veröffentlicht in Allg. musik. Zeitung, Leipzig, 1882, Nr. 48.

alle weiteren Widrigkeiten, die sich in dem häufigen Wechsel der Direktion wie in dem schwankenden Geschmacke des Publikums fühlbar machten, siegreich bekämpfen und überwinden.

1689 war zum ersten Male die ausländische Oper in Lully's *Acis et Galatée* zu Wort gekommen; von nun an wurden auch andere Komponisten berücksichtigt, die sich in großer Zahl um die Aufführung ihrer Werke auf dem wohl akkreditierten »Hamburgischen Schauplatz«[1]) bemühten. Unter der beträchtlichen Menge von Komponisten ragen neben dem jungen Händel, der hier in Hamburg, Anregung empfangend und spendend, die ersten künstlerischen Beweise seiner dramatischen Meisterschaft darlegte, hauptsächlich zwei hervor, die, in und für Hamburg schreibend, dieser denkwürdigen Opernperiode Gepräge und Ansehen verliehen, Keiser und Telemann.

Der bei weitem bedeutendere ist Keiser, der als Mensch ein Sklave der Leidenschaften, als Künstler ein Beherrscher der höchsten idealen Forderungen war, die er in rastlos drängendem Streben zwar nie vollkommen erfüllen, aber doch dem Empfinden seiner Zeitgenossen merklich näher bringen sollte.

Reinhard Keiser (auch Kaiser, Kayser, Keyser oder italianisiert *Cesare* geschrieben) war Anfang des Jahres 1674 in Teuchern bei Weißenfels als Sohn des Organisten Gottfried Keiser geboren[2]), befand sich 1685—92 auf der Thomasschule in Leipzig, seit 1692 in Braunschweig. Steffani und Joh. A. Krieger waren seine musikalischen Vorbilder.[3]) In Braunschweig komponierte er seine erste Oper *Basilius* (1692 oder 93), deren Text eine Umarbeitung des 1691 daselbst italienisch gegebenen Singspiels *Il re pastore* repräsentiert[4]). 1694 ließ er *Basilius* in Hamburg aufführen, wo er auf eigene Faust sein Glück suchte und fand. 1695 brachte Braunschweig sein Schäferspiel »Die wiedergefundenen Verliebten«, das 1699 als *Ismene* in Hamburg in Szene ging[5]). Der Eindruck dieses Schäferspiels war so gewaltig, daß es Mattheson noch 1739 »so alt auch die Oper ist«, als das Muster eines Pastorals

1) Nach Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, Berlin, 1855, S. 27 soll sich der französische Dichter Regnard, der einen durch die großen Verhältnisse der Pariser Oper jedenfalls recht verwöhnten Kunstgeschmack besaß, in der anerkennendsten, ja geradezu enthusiastischsten Form über die Hamburger Aufführung von Franck's *Alceste* geäußert haben.

2) Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh., 5. Teil, Leipzig, 1892. Keiser, *Jodelet*, Einleitung von F. Zelle. — F. A. Voigt, *Reinhard Keiser* in der Vierteljahrschrift für Musikw. 1890, S. 151 ff.

3) Lindner, a. a. O., S. 40.

4) Allg. Deutsche Biographie, Leipzig, 1882. Artikel Keiser von Chrysander.

5) Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, Leipzig, 1863, S. 147 ff.

hinstellt, »vielen andern dieses Schlages von eben dem berühmten Verfasser zu geschweigen« [1]).

Schon das erste Werk *Basilius* hatte Keiser begeisterte Anhänger zugeführt, sodaß er 1696 zum Kapellmeister der Oper ernannt wurde, die er bis 1717 mit herrlichen Gaben überschüttete. Im ganzen soll er 110 bis 120 Opern geschrieben haben [2]). In den Jahren 1700 und 1701 veranstaltete er auch prunkvolle Konzerte, die von den Spitzen der Hamburger Patriziergesellschaft besucht wurden. Seine Prunksucht, die schließlich in ausschweifende Leichtlebigkeit ausartete, sollte Keiser allerdings auch mehrfach bedrohlich werden, nachdem er bei dem Tode des Direktors Schott (25. Oktober 1702) im Verein mit dem Finanzmanne Drüsike das Opernhaus selbst in Pacht genommen. Er geriet in große pekuniäre und gesellschaftliche Bedrängnis, infolge deren er, nachdem Drüsike aufgehört hatte zu bezahlen, aus Hamburg flüchten mußte. 1706—1708 hielt er sich am Weißenfelsischen Hofe und bei seiner Mutter in Teuchern auf.

Anfang 1709 war er wieder in Hamburg und heiratete 1710 die Tochter des Hamburger Ratsmusikanten Oldenburg »von gutem, angesehenem Patriziergeschlechte« [3]), die sich als bedeutende Sängerin hervorthat und namentlich Kompositionen ihres Mannes unübertrefflich vortrug. Die Verhältnisse Keiser's nahmen durch diese Heirat dauernd eine solide Gestalt an [4]).

1717 hielt er sich in Kopenhagen, 1719—21 in Stuttgart auf; 1722 kam er nach Hamburg zurück und reiste Mitte des Jahres nach Kopenhagen, um am Geburtstage des Dänenkönigs Friedrich die speziell für dieses Fest komponierte Oper *Ulysses* aufzuführen. Die Aufführung mußte jedoch »infolge tödtlicher Erkrankung der Madame Keiser ausgestellet werden« [5]). Keiser fand sich den 4. August 1722 wieder in Hamburg ein [6]), um erst im Februar 1723 nach Kopenhagen zurückzukehren [7]) zur endgültigen Inszenierung der Opern *Ulysses* und *Der Armenier*.

Chrysander [8]) irrt also, wenn er die Erstaufführung des *Ulysses*

1) Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg, 1739, S. 218/19.

2) Bei dieser Berechnung werden allerdings auch kleine Gelegenheits-Festspiele und die bei Neuaufführungen etwas umgearbeiteten älteren Opern fortlaufend numeriert. Immerhin bleibt die Leistung bedeutend.

3) Vgl. Mattheson.

4) Allg. Deutsche Biographie, Art. Keiser-Chrysander. — Nach Zelle, Einl. zu Jodelet, fand die Hochzeit schon 1709 statt.

5) Mattheson, Critica Musica 1722, Hamburg, I, 208.

6) ebda. I, 119.

7) ebda. I, 288.

8) Allg. Deutsche Biographie, Art. Keiser.

auf den Geburtstag des Königs 1722 festsetzt und mit Zelle[1]) die Angabe macht, Keiser habe ununterbrochen 2 Jahre, bis 1724, in Kopenhagen geweilt. 1724 läßt sich der jetzt Königlich Dänische Kapellmeister wieder dauernd in Hamburg nieder und wird 1728 Kantor am Dome. Seine Thätigkeit für die Bühne ist erschöpft und damit auch die Daseinsfrage der Oper akut geworden. Doch sollte der große Förderer des »Schauplatzes« noch dessen völligen Untergang 1738 erleben[2]); er starb am 12. September 1739 in den Armen seiner Tochter, der Kgl. Dän. Sängerin, in Kopenhagen.

Das große Verdienst Keiser's, das von seinen Zeitgenossen in den überschwänglichsten Ausdrücken der Bewunderung und Verehrung anerkannt wird, besteht in dem ernsten Streben nach Naturwahrheit, nach sinngemäßer, musikalischer Deklamation, wie sie namentlich das Rezitativ verlangt, und treffender Charakterisierung der Affekte und Stimmungen, die den Gehalt der Arien ausmachen. Die Mittel, die er zur Erreichung dieser Ziele ergreift, sind von ungleichem Wert; und wenn ihre Wahl auch zuweilen etwas skrupellos und übereilt erscheint, so läßt sich doch nie der innerlich logische, begründende Zusammenhang verleugnen, der als oberster Richter einzig den dramatisch wirksamen Effekt anerkennt.

In erster Linie ist Keiser Meister des Rezitativs. Die Prinzipien des Rezitativ-Gesangs, der dem natürlichen Sprechton auf das Subtilste nachempfunden war, sind in Hamburg streng normiert. Keiser hat einen eigenen Rezitativstil geschaffen, der die Mitte hält zwischen dem allzu gesangmäßigen der Franzosen[3]) und dem übertrieben sprechähnlichen der Italiener.[4])

---

1) Einleitung zu Jodelet.

2) Für die Angabe in Ersch und Gruber's Allgemeiner Encyklopädie der Wissenschaften und Künste (Art. Keiser), daß er 1730 nach Moskau gegangen sei, konnte ich keinerlei Belege finden. Die Wahrscheinlichkeit dieser großen Reise ist um so geringer, als kurz vorher (1729) seine Frau die Oper in Hamburg übernommen hatte und jedenfalls seinen künstlerischen Rat wünschte und benötigte (Allgem. Mus.-Ztg. 1872, S. 262).

3) Mattheson, Crit. Mus., Hamburg, 1722, I, 140, »von der Schönheit des Französischen Recitativs möchte man nur stillschweigen, denn gleich wie ihre Arien fast den Recitativen ähnlich lauten, so sollte mancher auch ihre Recitative für liedermäßig halten. Wenn das aber eine Schönheit ist, den Tact in einer Zeile fünf, sechs mal zu verändern, und den Recitativ nach der Battut zu singen, so haben die Franzosen den Sieg hierin.«

4) Noch 1774 erklärt Cl. de Villers in dem *Dialogue sur la Musique* (ohne Angabe des Druckortes) S. 52: *Le recitatif francais est trop chanté, il-y-a des cadences, des ports-de-voix, des martellements qui y sont deplacés: Les Italiens abandonnent le chant tout-a-fait, et reduisent le Recitatif à une veritable Declamation.* — Auch Keiser's Lobredner und Librettist, Feind, verkündet in dessen Namen, daß man »so woll bey vielen Italiänern, als schier allen Teutschen große Ignorance« im wahren Rezitativstil angetroffen. Vorbemerk. d. *Componimenti Musicali* 1706.

Das eigenartig gesungene Rezitativ machte ja gerade das Wesen der Oper aus, während Lieder und Arien auch in Schauspielen Verwendung fanden.[1]) Keiser kann deshalb auch nicht genug betonen, welch großen Wert er auf diese Kunstform gelegt sehen will, da »eine Expression im Rezitativ einem verständigen Komponisten offten eben so viel Kopfbrechens als die Invention und Ausführung einer Aria verursache.«[2])

Um einen anschaulichen Begriff zu geben, welche Regeln der Autor bei Komposition eines Rezitativs zu beachten hatte, seien hier die Weisungen Mattheson's angeführt, der in Keiser den wahren Schöpfer, Richter und ersten Diener dieser Kunstgesetze sieht und bewundernd anerkennt.

Die Auslassungen Mattheson's lauten:[3])

»Indessen ist es keine so geringe Sache um einen guten Recitativ, wie mancher wol meint: denn seine seltenen Eigenschaften sind diese:

1) Er will überall nicht gezwungen, sondern gantz natürlich seyn.
2) Der Nachdruck muß ungemein wol dabey in Acht genommen werden.
3) Der Affect darf nicht den geringsten Abbruch leiden.
4) Es muß alles so leicht und verständlich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5) Der Recitativ dringt weit schärfer auf die Richtigkeit der Einschnitte als alle Arien: denn bey diesen siehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.
6) Eigentlich gehören keine Melismata oder öftere Wiederholungen in den Recitativ; außer bey einigen gar sonderlichen, doch seltenen Vorfällen.
7) Der Accent ist keinen Augenblick aus der Acht zu lassen.
8) Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst feiret, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9) Die eingeführte Schreib-Art muß mit allen ihren bekannten Clauseln beibehalten werden, und doch immer was neues und unbekanntes in der Abwechslung mit den Tönen darlegen. Dieses ist der wichtigste Punkt.
10) Die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Fällen der Klänge muß, absonderlich im Baß, gesucht werden; doch so, als kämen sie von ungefehr, und gar nicht wieder den Sinn der Worte.

---

1) Eine seltene Ausnahme bildet das Drama *Merope*, um 1710 in Braunschweig dargestellt, das den Titel »Oper« führt, obwohl es kein Rezitativ, sondern Prosa-Dialog aufweist. Chrysander, Jahrb. f. Mus.-Wiss. 1863, S. 262.

2) Vorbericht der *Componimenti Musicali*, Hamburg 1706.

3) Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 214.

Kurtz, durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Komponist mehr, als durch einen preshafften und hanebüchenen Recitativ, sowol als seine Thorheit durch einen gar zu sehr gekünstelten. Das ist eine offtbewährte Wahrheit.«

Das weitere Verdienst Keiser's bestand in der Fähigkeit, den Stimmungs- und Gedankeninhalt, wie er in der Arie zum Ausdruck kommt, in musikalisch erschöpfender Weise dem Zuhörer nahe zu bringen, gleichsam dessen innerste Empfindungsnerven in sympathetische Mitschwingung zu versetzen.

Die Poesie mußte hierbei textlich wie inhaltlich die künstlerische Handhabe bieten. Da die schwulstige, holprige Sprache der zeitgenössischen Dichter selten eine geeignete Unterlage schuf, und die Sprödigkeit des deutschen Textes wenig Aussicht auf eine durch Übung zu erzielende Besserung gewährte, so läßt sich hieraus der im Jahre 1703 von Keiser gewagte Gewaltstreich begreifen, wenn auch nicht rechtfertigen, die Verquickung deutschen und italienischen Textes.

Die Zersetzung der Einheitlichkeit des deutschen Textes durch Untermischung italienischer Arien ist unter allen Umständen ein Akt künstlerischer Notzucht, sie wird jedoch durch die historische Erklärung verständlich und damit einer milderen Beurteilung zugänglich gemacht. Keiser nimmt für sich diesen traurigen Ruhm in Anspruch, zur Gewinnung einer poetisch sanggemäßen Grundlage für seine musikalische Fantasie zuerst italienische Verse in deutsche Opern eingeflochten zu haben, und Chrysander und Poelchau irren, wenn sie Kusser als den Vater dieses, trotz alldem in gewisser Hinsicht verdienstvollen Mißbrauchs ansehen.[1]) Vielmehr vollzieht sich die Sprachverquickung zum ersten Mal in der Oper *Claudius* (1703), und der Textdichter bemüht sich noch besonders, in diesem Hinblick Keiser's Verdienst zu rühmen, »von dessen Erfahrenheit die eingerückte italienische Arien ein nicht geringes Zeugniss geben«.[2]) Wenn nun in den ersten mit italienischen Arien amalgamierten Opern nicht genug betont werden konnte, daß »so wol die italienische, als Teutsche *Musique* von Herrn Kapellmeister Keiser« gesetzt sei,[3]) so sollte die künstlerische Einheitlichkeit bald einen neuen Stoß erleiden, indem man sich entschloß, mit den italienischen Texten zugleich auch die Originalmusik dieser Arien zu übernehmen.

In Keiser's *Almira* (1706) werden 3 von den 14 italienischen Arien

---

1) Beide Forscher hielten das Opern-Manuskript der Kgl. Bibliothek Berlin *Jason* für das Werk Kusser's aus dem Jahr 1697, während es ins Jahr 1720 gehört. Auch ist es ein Irrtum, Kusser als den Repräsentanten der ital. Schule hinzustellen, während er vielmehr ein Vertreter der französ. Gesangs- und Direktions-Manier ist.

2) Vorbericht zu dem Textbuch Hamb. Opern; 3. Bd. Y, S. 5223.

3) Vorbericht zu *Minerva*, ebd.

mit Fideli's Musik eingefügt; man entschuldigt dies mit äußeren Gründen und verwahrt sich dagegen, es »für einen Mangel geschickter Erfindung« zu halten[1]).

Doch sollte dieser Präcedenzfall verderblich werden, und die Zeit war nicht mehr fern, da die deutsche Oper nur das Gefäß abgab zur Aufnahme der verschiedensten fremdländischen Kunst-Idiome, indem man die Musik sämtlicher Arien zugleich mit den fremden Texten in die Oper einzwängte und nur die Rezitative neu zu komponieren für nötig hielt.

Dieser Mißbrauch bildet denn auch stets die Handhabe des Angriffs für die Feinde und Gegner der Opern, und selbst die eifrigen Verteidiger der Kunstgattung waren einig im Verurteilen der Gepflogenheit, »an verschiedenen Orten italienische Arien einzumischen; welches freylich nichts artiges ist, wenn auch ein Italiänischer Text noch so bequehm zur Music wäre«.[2])

Allerdings hatten die italienischen Verse den unschätzbaren Vorzug, neben der höheren Ausdrucksfähigkeit eine wohlklingende, kunstgemäße Unterlage für tonmalerische Erfindung und exakte Charakterisierung zu bieten. Diese Ziele waren Keiser in ihrer vollen Bedeutung klar geworden, ihre Verwirklichung erschien ihm geradezu als die spezifische Endaufgabe der Oper. »Die Affekten des Zorns, des Mitleidens, der Liebe, samt den Eigenschafften der Großmut, Gerechtigkeit, Unschuld und Verlassenschaft stellet sie in ihrer natürlichen Blöße dar und macht durch ihre verborgene Krafft dazu alle Gemüther rege, ja sie zwingt fast die Hertzen heimlich zu einer Passion nach Willen, wie ein sonst unverbrännlicher Amiant (Asbest) durch ein künstlich geschliffenes Spiegel Feuer fangen muß«.[3])

Nach des Meisters Urteil ist jedoch »die Anzahl derer gar nicht zu groß, die das wahre Ziel der Music erreicht, ich will sagen, die natürliche Ausdrückung einer jeden emphatischen Figur des Poeten bey einem jeglichen Affect, worinnen das Meisterstück hauptsächlich besteht«.[4])

Vor allem müssen auch »die Sänger danach trachten, den Sinn dessen zu erfassen, was sie zu singen haben«[5]) und »so woll des Poeten als Musici Expressionen natürlich hervorzubringen«[6]) wissen.

---

1) Vorbericht zu *Almira*, ebd.

2) Ludwig Friedr. Hudemann's Proben einiger Gedichte, Hamburg 1732, S. 168. Trotz dieser Erkenntnis kann selbst Hudemann der Lockung nicht widerstehen und bittet gleich darauf (S. 172), daß man ihm die in seiner Oper *Constantinus* eingelegten »4 oder 5 Trans-Alpinischen Arien zu gute halte«.

3) Vorbericht zu *Componimenti Musicali*, Hamburg 1706.

4) Vorrede zu *Divertimenti serenissimi*, Hamburg 1713.

5) Dies ist schon die Forderung Durante's in der Vorrede zu *Arie devote* 1608, wiedergegeben in dem inhaltreichen Werke: H. Goldschmidt, Die ital. Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts, Breslau 1890, S. 31.

6) Vorrede zu *Divertimenti serenissimi*.

Der Komponist erreicht sein Ziel durch sinngemäße, dem Stimmungsgehalt entsprungene Deklamation der Melodie und durch die diese verstärkende und herausarbeitende Begleitung.

Bei der Melodiebildung will Mattheson auch die Verschiedenheit der Tonarten als wichtiges Zweckmittel anerkannt wissen; er setzt auseinander, daß »der größte Teil dieses Unterschiedes der Töne von ihrer Höhe und Tieffe dependiert, der feinste und delicateste aber von der unterschiedenen proportion der interuallorum[1] und daß wenn diese beyden Umstände zusammen kommen, dieser Unterschied um desto größer und merklicher werde«.[2] Schließlich versteigt sich der Kunsthistoriker und Ästhetiker zur Aufstellung einer schematischen Empfindungsskala der 24 Tonarten.[3]

Andererseits erkennt er die Instrumentalbegleitung als ganz hervorragendes Ausdrucksmittel an: »Man kan mit bloßen Instrumenten z. B. eine Großmuth, eine Liebe, einen Eifer gar wohl vorstellen«.[4] Wird der Künstler »gerührt und will auch andere rühren, so muß er alle Neigungen des Hertzens durch bloße Klänge und deren Zusammenfügung ohne Worten dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meynung und den Nachdruck mit allen Ein- und Abschnitten völlig begreiffen und verstehn könne«.[5]

Diese Urteile schöpft Mattheson hauptsächlich aus Keiser's Werken, die ihm auch hierin als die vollkommensten Belege für seine Anschauungen dienen. Das französische Opernorchester,[6] das lange Zeit fast ausschließlich Saiteninstrumente aufweist, mußte eine ermüdende Gleichmäßigkeit der Klangfarbe erzeugen; das Italienische entbehrt noch 1702 des wichtigsten Blasinstruments, der Oboe,[7] das Hamburgische wird in der Blütezeit der Oper (ca. 1698—1718) in erster Linie durch Keiser zu einer reichen Vielseitigkeit, zu einer prägnanten Charakterisierungskunst herangezogen, bei der namentlich die Blasinstrumente eine fast gesetzmäßige Aufgabe übernehmen.

1) Die ja bei der temperierten Stimmung bedeutende Unterschiede der Tonalität aufweisen.

2) Mattheson, *Reflexions sur l'Eclaircissement d'un probleme de musique practique*, Hambourg 1720, S. 23.

3) Mitgeteilt bei Lindner, Die erste stehende deutsche Oper.

4) Mattheson, Die neueste Untersuchung der Singspiele, Hamburg 1744, S. 5.

5) Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1757, S. 66.

6) Nach Kretzschmar, Venet. Oper (Vierteljahrsschr. f. M. 1892, S. 65) war Cesti's *Serenata* (1662) laut dessen eigener Angabe nach französischem Muster mit 6 Violinen, 4 Alt-Violen, 4 Tenor- und 4 Baß-Violen und 1 Kontrabaß, 1 hohen Spinettchen, 1 großen Spinett, 1 Theorbe und 1 Archiliuto besetzt.

7) Nach Mattheson's Bericht (Crit. Mus. I, 113) über Vieuville, *Parallele des Italiens et des François*.

In der Detailmalerei, wie in der Durchführung des großen Zuges einer Oper war Keiser in gleichem Maße Meister, und Mattheson führt als Muster der »komischen und lustigen« Opernart seinen *Jodelet* (1726) an, wie er den oben erwähnten *Basilius* als »Exempel« eines vollkommenen »Pastoral« hinstellt.[1])

Bei diesen Verdiensten Keiser's wären die Aufführungen der Hamburger Oper nicht von den Leistungen der »protzigen Italiäner und pralerischen Frantzosen« übertroffen »wenn nicht ihre Theatra und Orchesters mit lauter Virtuosen angehäufft würden, die die Ausdrückung der Komposition zum gewünschten Effect zu bringen vermögen«.[2])

Noch 1773, gelegentlich der Neuaufführung einiger Stücke aus Keiser's Partituren, überzeugten sich die Hörer dieser bereits anspruchsvolleren Zeit von der Wirksamkeit und der Genialität seiner Opern.[3])

Das Werk Keiser's wurde übernommen und in den gleichen Bahnen fortgeführt von Telemann. Wenn dieser seinen Vorgänger an genialer Gestaltungsgabe und spezifisch theatralisch-dramatischer Kraft auch nicht erreicht, so ist seine Bedeutung für die Hamburger Oper doch nicht gering zu achten, zumal er, wie Keiser, als wesentlich deutscher Opernkomponist die der Bühnenmuse geweihten Dienste an der Pflanz- und Pflegestätte selbst übernahm und ausführte.

Georg Philipp Telemann (auch Tellemann), geboren am 14. Mai 1681 in Magdeburg, zeigte, obwohl er keinen regulären Musikunterricht genossen, schon als Knabe hervorragende musikalische Begabung; in frühem Alter komponierte er bereits seine erste Oper *Sigismundus*. 1701 kam er nach Leipzig, um Jura zu studieren, schrieb dort mehrere Kantaten, auch Opern für die benachbarten Bühnen und warf sich schließlich gegen den Wunsch seiner Familie der hehren Frau Musica ganz in die Arme. Er stand auch in Verkehr mit Händel, den er in Halle kennen gelernt hatte. 1704 ward er Kapellmeister des Grafen von Erdmann in Sorau, 1708 Konzertmeister in Eisenach, 1712 Kapellmeister der Barfüßer-Kirche in Frankfurt a/M. Hier entstanden viele musikalische Arbeiten, darunter auch 5 Oratorien. 1721 wurde er zum städtischen Musik-Direktor am Johanneum in Hamburg, 1722 auch zum Oberleiter der dortigen Oper berufen.[4]) In diesem Jahre war ihm der durch Kuhnau's Tod freigewordene Posten eines Kantors der Thomas-Schule in Leipzig

---

1) Mattheson, Der Vollkommene Kapellmeister, 1739, S. 219. Als Beispiel der »satyrischen« Oper wird Conti's *Don Quixotte*, der »tragischen« Händel's *Nero* aufgeführt.

2) Vorbericht zu *Compon. Mus.*, 1706.

3) Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, 1855, S. 167.

4) Allg. Deutsche Biographie, Leipzig 1894, 17. Bd. (Art. Telemann von Rob. Eitner).

angeboten worden, den er jedoch auf Zureden des Hamburger Senats ausschlug, da dieser ihm eine bedeutende Gehaltserhöhung und weitgehende Freiheiten in der Ausübung seines Kunstberufs garantierte. So konnte der große Bach die ihm zugedachte Stelle übernehmen; das Ansehen Telemann's aber, der von 1721 bis zum Schlusse der Hamburger Periode (1738) eine große Zahl von Opern schuf, war mit einem Schlage mächtig emporgestiegen und verschaffte ihm bald die Machtstellung eines absoluten Kunst-Diktators.

Telemann hatte das Unwürdige der Sprachvermischung sehr wohl erkannt und sich längere Zeit bemüht, seine Opern davon freizuhalten. Mag jedoch der Wunsch des unverständigen Publikums zu mächtig oder seine Energie nicht ausdauernd gewesen sein, der alte Spukgeist tauchte auch bei ihm bald wieder auf, um sich nur noch herrischer und zügelloser zu geberden.

Telemann's Anlage und Neigung scheinen ihn mehr in das Gebiet der leichten Komik verwiesen zu haben: er überschwemmt den Opernmarkt mit einer Unzahl possenhafter Singspiele niedrigster Gattung, die das Ende des ganzen »Werks« nur noch stark beschleunigen helfen und den letzten, würdigen Vertreter der wahren dramatischen Kunst sich selbst und seinem Berufe entziehen.

Seine gediegenen, ernsten Opern der ersten Zeit enthalten jedoch sehr viel Anerkennenswertes, ja Bedeutendes; Stil und Technik der mehrstimmigen Sätze werden von den Zeitgenossen in ganz besonderer Weise gerühmt. Mattheson, der beim Trio, als dem schwersten, mehrstimmigen Stücke, Lully für dessen vollkommensten Beherrscher erklärt, erkennt in Telemann einen würdigen Nachfolger, »weil seine Trio, wenngleich etwas welsches mit eingemischt wird, doch sehr natürlich und alt französsig fließen. Man siehet von ihm Sachen dieser Gattung, deren sich wahrlich Lully selbst, zumahl da er auch seine Landes Art nicht verbarg, keineswegs zu schämen hätte«.[1])

Telemann kann als der Vater der deutschen komischen Oper gelten, die mit der Zeit die musikalische Welt eroberte, sodaß »alle dramatischen Dichter komische Opern schreiben, um die Mode mitzumachen«.[2]) Freilich sind seine Arien nicht so flüssig und sangbar, wie es der Stoff der Handlung erwarten läßt. »In dieser Arie herrscht nicht der Gesang, der von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte«.[3])

Letztere Behauptung behält ihre Gültigkeit auch in ausgedehnterer

1) Der vollkommene Kapellmeister, 1739, S. 345.

2) Allgemeine Bibliothek für Schauspieler, Leipzig und Frankfurt 1776, I. Bd., S. 5.

3) Vorbericht zu »Oden mit Melodien« von Wilhelm Birnstiel, I. Teil, 1753.

Fassung. Telemann war in der Orchestrierung der Oper Keiser's Spuren gefolgt. Der Geschmack der Zeit, der seinen mächtigsten Tyrannen in der italienischen Muse besaß, war der einfachen prägnanten Begleitung immer mehr entfremdet und einer gleichmäßig füllenden, erdrückenden Instrumentierung entgegen geführt worden. Die Folge war, daß man ohne Buch die Sänger nicht verstehen konnte, da die Komponisten »mit der Begleitung die Singstimmen übertäuben«.[1]) Mattheson schreibt 1744:[2]) »Arien mit einem bloßen, obligaten Baß sind aus unserer Geschmacksschule verbannt; sie sind lange aus der Mode. Und in der dazu erforderlichen Zeit kann man wohl ein ganz Dutzend Arien mit Instrumenten setzen. Es muß immer gefiedelt seyn«.

Unter dieser gleichmäßigen Fülle der Begleitung mußte naturgemäß die Charakterisierungs-Fähigkeit der einzelnen Instrumente leiden, und so sehen wir die namentlich durch Keiser festgelegte Prägnanz der instrumentalen Darstellung allmählich mehr und mehr verblassen.

Das Orchester.[3])

Aus den bescheidenen, schüchternen Anfängen der zuerst nur im Rezitativstil mit Begleitung des *Basso Continuo* gesetzten Musikdramen der Florentiner entwickelte sich in kurzer Zeit ein Orchesterkörper von recht ansehnlichen Proportionen.

Während wir in Caccini's *Euridice*[4]) die Begleitung auf den hin und wieder bezifferten Baß beschränkt sehen, begann sich allmählich ein wenn auch zunächst minimales Melodie-Element hinzu zu gesellen; wir finden neben einem *Clavicembalo*, einer *Lira doppia*, einem *Chitarrone* auch *2 Flauti* vertreten. Diese Instrumente kamen abwechselnd zur Verwendung,[5]) die Flöten nur in den Ritornellen, die bei besonders dramatischen

---

1) Lorenz Mizler's Musikalische Bibliothek, Leipzig 1740, Bd. 2: D. Ludewig's »Versuch eines Beweises, daß eine Oper nicht gut sein könne«, S. 13.

2) Die neueste Untersuchung der Singspiele, Hamburg 1744, S. 161/62.

3) Mattheson sagt im »Neu Eröffneten Orchester«, Hamburg 1713, S. 33/36, daß er *Orchestre* als »eine noch nicht sehr gemeine und dabey galante *Expression* lieber setzen wollen, denn etwann *Concert*, Capelle, Chor oder dergl.«, will damit jedoch Kirchen- und Theatral-, sowol Vokal- als Instrumental-Musik begreifen. Bei den alten Griechen und Römern habe *Orchestre* den Platz direkt vor der Bühne bezeichnet, den die vornehmsten Herrn einzunehmen pflegen. Jetzt seien an die Stelle des Parterre die Logen und Balkons als Sitz der Vornehmen getreten, und das *Orchestre* verdiene seinen Namen nur als Platz des vornehmsten Leiters des Ganzen, des Kapellmeisters. So will er nicht nur den Ort im Theater, sondern jeden Ort auch im Konzert oder Kirche, wo der Kapellmeister thront, *Orchestre* benannt wissen.

4) Rob. Eitner, Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts, I. Teil.

5) F. M. Rudhardt, Geschichte der Oper am Hof zu München, Freising 1865. S. 15.

Szenen auch einmal den ganzen Apparat in Thätigkeit setzten. Man hatte zuerst den Versuch gemacht, die Begleitung hinter der Szene ausführen zu lassen;[1]) doch wies schon Gagliano in der Vorrede zu seiner Oper *Dafne* (1608) darauf hin, man müsse beachten, »daß die Instrumente, welche die einzelnen Stimmen begleiten sollen, an einem Orte aufgestellt werden, von wo sie den Rezitierenden ins Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fortschreiten«.[2]) Monteverdi, der seine Vorgänger in allen Momenten weit überholt, stellt auch in orchestraler Hinsicht mit kühner Hand ein Werk hin, das bei Caccini und Gagliano erst im Keime angedeutet war. Schon die von ihm erfundene Orchestereinleitung und die starken Chöre verlangten größere Mittel; auch ein gewisses Prinzip von Abwechslung und Auslösung der Orchesterklänge läßt sich feststellen.

Monteverdi's gewaltiges Orchester ist im *Orfeo* (1607) folgendermaßen angegeben:

Duoi Grauicembani (2 Flügel),
Duoi Contrabassi de Viola,
Dieci Viole da brazzo,
Un' Arpa doppia (Doppelharfe),
Duoi Chitarroni (2 Cithern),
Duoi Organi di legno (2 kleine Orgeln mit Flötenstimmen),
Tre Bassi di gamba,
Quattro Tromboni,
Un Regale (1 kleine Orgel mit Zungenstimmen),
Duoi Cornetti,
Un Flautino alla Vigesima seconda,
Un Clarino con tre Trombe sordine.

Dieser große Apparat kam zunächst in der einleitenden *Toccata* zur Verwendung, beim Prolog tritt ein Streichchor von 2 Violinen, 2 Violen und Continuo in Wirkung. Im ersten Akt wechseln dann das Gesamtorchester mit 5 Viole de braccio, 3 Chitarroni, 2 Clavicembali, 1 Doppelharfe, 1 Contrabasso und ein Flautino ab. Da wir nur bis 5 Systeme in der Partitur vorgezeichnet finden, so mußten stets eine große Zahl von Instrumenten eine und dieselbe Stimme spielen.

Der zweite Akt bringt »Clavicembalo, 2 Chitarroni, 2 Violini piccioli alla Francese« neben »2 Violini da braccio, 1 Clavicemb., 2 Chitarr.« und »2 Chitarr., 1 Clavicemb., 2 Flautini«. Im dritten und vierten Akt treten 2 Cornetti und Arpa Doppia, mehrfach auch Tromboni, im fünften sogar ein zweites Organo hinzu.

Wenn auch zuweilen eine schwächere Begleitung von 1 organo und

1) E. O. Lindner, Zur Tonkunst, Berlin 1864, S. 17.

2) ebd. S. 26.

1 Chitarrone[1]) Platz greift, und wenn auch die Rezitative nur mit beziffertem Baß gesetzt sind, so konnte doch im großen und ganzen die Tonmasse der Begleitinstrumente die Singstimmen nur schwer zur Wirkung und Entfaltung kommen lassen. So mag die Übertreibung der Fülle bald Sänger wie Zuhörer zu einem Einspruch veranlaßt haben; und ebenso schnell, wie wir den Körper der Instrumentalbegleitung wachsen und emporwuchern sehen, finden wir ihn wieder in vernünftige Grenzen und Verhältnisse zurückgeleitet.[2])

Von besonderem Einfluß scheint hierbei die Venetianische Volksoper gewesen zu sein, die, nach Vermögen und Geschmack der großen Masse eingerichtet, die Unkosten auf das notwendige Maß zu beschränken strebte. Man entschloß sich, das Orchester im wesentlichen auf den Saitenchor zu reduzieren; der Wegfall der großen Chöre ließ diesen als völlig ausreichend erscheinen. Auch trat das musikalische Element vorläufig etwas mehr zurück; man legte den Nachdruck auf die dramatische Seite, der sich bald in ausgeprägter Form das komische Element zugesellte. Dabei kam es denn vor allem darauf an, den Text nicht durch die Begleitung erdrücken zu lassen.

So leiten die Venetianer auf dem instrumentalen Gebiet die Zeit der Violinen ein, die bald das Hauptinstrument des Orchesters werden.

»In den Ouverturen allerdings sprechen die schwerklingenden Blasinstrumente noch ein feierliches Wort mit, und Cavalli und die ihm nahen Komponisten schreiben häufig Arien mit konzertierender Trompete, ... aber in der Regel ist die Ausführung der Ritornelle und Zwischenspiele Sache der Violinen allein. Die eigentliche Gesangsbegleitung bleibt allerdings nach wie vor dem Cembalo und den Akkordinstrumenten überlassen«[3]). In Hamburg lagen die Verhältnisse analog den Venetianischen; hier wie dort mußten die Zahlungsfähigkeit und der Geschmack des großen Volks über die Mittel und die Art der Opernaufführung entscheiden. So kommt es, daß, während wir in den italienischen Hofopern zu München[4]), Wien, Dresden[5]), Braun-

---

1) z. B. Soli des *Orfeo*, II. und III. Akt.

2) *Lavoix, Histoire de l'instrumentation*, Paris 1878. *»Dans la partie dramatique de la tragédie lyrique l'instrumentation fut réduite d'assez bonne heure (vers 1625) à l'orchestre à cordes.«*

3) Kretzschmar, Venet. Op. S. 28.

4) Nach v. Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrh. S. 99 hatte man in München schon zu Orlando's Zeiten neben 56 Sängern eine Zahl von 30 Instrumentisten.

5) Nach Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächs. Mus. Kapelle, Dresden 1849, bestand die Hofkapelle 1647 aus 21 Personen.

Nach Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 1861/62, S. 28, bestand die kurprinzliche Kapelle in Dresden 1647/51 aus 13

schweig[1]), Hannover u. s. w. den Pomp und Glanz der Florentiner wiederfinden[2]), in Hamburg nach dem Vorbild der Venetianer mit kleineren Mitteln, mit beschränktem Apparat die neue Kunst ihren Lebenslauf begann.

Das Partituren-Material der Hamburger Oper scheint sich nach Auflösung des Unternehmens infolge nachlässiger Konservierung bald in verschiedene Himmelsrichtungen zerstreut und zum großen Teil ganz verloren zu haben. Den Rest dieser Kunstschätze erwarb der Sammler R. Poelchau zu Anfang unseres Jahrhunderts von einer Mademoiselle Villers (auch Willers), die er als die letzte Besitzerin des alten Hamburger Opernarchivs bezeichnet[3]). Von Poelchau kam die Musik in den Besitz der kgl. Bibliothek in Berlin, die weitaus den größten Teil der noch vorhandenen Opern ihr eigen nennt. Außer den Berliner Partituren wurden für diese Untersuchung noch die zerstreuten, hierauf bezüglichen Werke der Hamburger Stadtbibliothek, der Braunschweig-Wolffenbütteler Hofbibliothek, der k. k. Hofbibliothek in Wien und der *Bibliothèque Royale* in Bruxelles herangezogen. In mancher Hinsicht konnten auch die Zeugnisse der zeitgenössischen Musikschriftsteller, des sammeleifrigen Mattheson vor allem, ergänzend verwendet werden.

Wenn dieses Gesamt-Material auch nicht im entferntesten ein vollständiges genannt werden darf, so erscheint es doch als ausreichend, um über die Orchester-Behandlung einen umfassenden Aufschluß zu gewähren. Für die ersten 15 Spieljahre haben wir allerdings außer zwei Drucken von den 1689 und 1692 geschehenen Aufführungen keine Partitur-Überreste zur Verfügung.

Daher nimmt unter den spärlich fließenden Quellen für diese erste Zeit Heinrich Elmenhorst's *Dramatologia antiquo-hodierna* 1688 einen nicht unbedeutenden Rang ein.[4]) Hier ist uns denn auch bei Erklärung

---

Musikern nebst 5 Kapell- und Instrumentistenknaben. Da die meisten Musiker mehrere Instrumente spielten, konnte folgende Besetzung stattfinden: 1 Organist, 1 Cembalist (Kapellmeister), 6 Violen, 1 Theorbe, 2 Cornets, 3 Lauten, 2 Trompeten, 1 Posaune; dabei ist bei zwei »Instrumentisten« das Instrument nicht angegeben.

1) Nach Chrysander, Braunschweiger Oper (Jahrbücher für Mus. Wiss., Leipzig 1863, S. 183), zählte die Braunschweiger Hofkapelle 1666 12 Mitglieder.

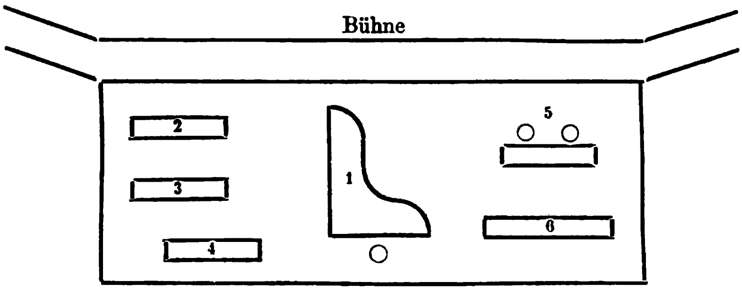
2) Nach Kretzschmar, Venet. Oper, S. 74, beliefen sich die Kosten der Oper *Pomo d'oro* von Cesti in Wien (1666) auf 100,000 Thlr., der Oper *Il Paride* von Bontempi in Dresden (1662) sogar auf 300,000 Thlr.

3) Vielleicht haben wir in ihr die Verfasserin Cl. de Villers des oben citierten, *Dialogue sur la Musique* 1774 zu erkennen. Es ließ sich dann etwa ein Zusammenhang zwischen der 1773 erfolgten Wiedererweckung und dem Ankauf der Keiser'schen Werke vermuten und konstruieren.

4) Zum Teil wiedergegeben in E. O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, Berlin 1855, S. 22 ff.

des Wesens der Singspiele die erste Andeutung gegeben, daß das Orchester sich darstellt in »anmuthiger Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinetes, Baß-Violon, Bandoren und dergl., dabei denn, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violen zuweilen ein wenig sich hören lassen.« Wir sehen also außer den den Continuo und Fundamentalbaß wiedergebenden Instrumenten nur die Violen verwendet, die speziell die Pausen des Gesangs ausfüllten, also die Ritornelle der Arien führten.

In Uebereinstimmung damit hat der verdienstvolle Biograph der ersten Hamburger Opernkomponisten, Friedr. Zelle in Berlin, mir in dankenswerter Liebenswürdigkeit einen Zeichnungsriß zur Verfügung gestellt, den er auf einer ausländischen Bibliothek gefunden, und der in anschaulicher Weise die Plazierung der Instrumente im Hamburger Opernorchester der ersten Zeit versinnlicht.



In der Mitte des Orchesters befindet sich das Cembalo oder der Flügel (1) mit dem Dirigenten, links von ihm nach der Bühne zu erste Geige (2), dahinter zweite Geige (3) und nach dem Publikum zu Violoncello und Baß (4). Rechts vom Cembalisten reihen sich die Trompeten und Pauken (5), wie die noch vorhandenen Akkordinstrumente (6) an, neben diese postierten sich später Oboe und Fagott.[1])

Pauken und Trompeten waren von Anfang an im Theater; sie dienten dazu, den Eintritt einer hohen Standesperson (des regierenden Hamburger Bürgermeisters, einer auswärtigen Fürstlichkeit u. s. w.), die die Oper besuchte, anzukündigen. Dieser Gebrauch wurde zur barbarischen Unsitte, wenn bei plötzlichem Erscheinen einer solchen hervorragenden Persönlichkeit mitten in Handlung und Musik hinein die Fanfare von Pauken und Trompeten dies Ereignis verkündete, wie die

1) Rousseau bringt in seinem *Dictionnaire* 1781 einen ähnlichen Situationsplan für das Orchester (Planche G, Fig. 2), wo unmittelbar neben jedem der beiden Clavicymbel je ein Violoncello und Contre-basse aufgezeichnet sind. Diese Skizze stellt die *Distribution de l'orchestre de l'opéra de Dresde, dirigé par le Sr. Hasse* dar, d. h. also das Dresdner Orchester etwa zwischen 1740 und 1750.

lächerliche Gepflogenheit es verlangte. Auch im Stück selbst wurde Eintritt und Abgang von fürstlichen Personen »unter Paucken und Trompeten« vollzogen.[1])

Diese ein für allemal oder wenigstens für einen gewissen Zeitraum feststehende »Fanfare«, später auch *rejouissance* genannt, wurde in der Musik nicht notiert, sondern von den betreffenden Spielern frei ausgeführt.

Eine weitere Funktion fiel den Pauken und Trompeten in der ersten Zeit nicht zu; so blieben für die Begleitung des Gesanges nur Cembalo und Akkordinstrumente, erste und zweite Violine, Violoncello und Baß. Zelle machte mir zur Bekräftigung dieser Angaben noch die Mitteilung, daß er in Paris in der National-Bibliothek die gedruckten Orchesterstimmen von Franck's Opern (1686) aufgefunden, die neben der Singstimme und dem bezifferten Basso continuo nur zwei Violinen aufweisen, um die Ritornelle auszuführen.

So dürfen wir als feststehend annehmen, daß sich die Begleitung der eigentlichen Oper in den ersten 10 Jahren auf 1 bis 2 erste, 1 bis 2 zweite Violinen und die den Continuo ausführenden Instrumente beschränkt. Auch bei der ersten uns erhaltenen Oper, Lully's *Acis et Galatée* (1689)[2]), zeigt sich im wesentlichen dieser Bestand, der nur vereinzelt durch 2 Flöten erweitert wird.

Den Schwerpunkt der Begleitung bildet

der Basso Continuo,

der in der ganzen Zeit der Hamburger Oper die Hauptstütze und bis in unser Jahrhundert hinein einen Drehpunkt des Orchester-Apparats darstellt. Das Hauptinstrument des Continuo und damit also des ganzen Orchesters war das Cembalo. In Hamburg wird uns zunächst nur der Gebrauch des Spinetts erwähnt; es mag in der ersten Zeit ausschließlich verwendet, bald jedoch durch »die Flügel oder Steert-Stücke« und die neuen Formen der vollstimmigen Klaviere (*Clavecins* oder *Claressins*)[3]) verdrängt worden sein.

In Frankreich benutzte man vielfach statt des Klaviers die Violen zur Exekution des Generalbasses, noch 1740 will sie Hubert de Blanc[4]) bevorzugt wissen.

---

1) Dies geht aus den Ausführungen der Textbücher hervor.

2) Es sei betont, daß sich die den Operntiteln beigefügten Zahlen stets auf das Jahr der Hamburger Aufführung beziehen, falls nicht der Zusammenhang eine andere Bedeutung ergiebt.

3) Mattheson, Orchestre I, S. 262 ff.

4) *Défense de la Basse de Viole*, Amsterdam 1740, S. 105, »*Le Clavecin n'est donc propre qu'à badiner ou faire tapage ne sachant que pincer, flatter ou cadencer.*«

Es liegt ja gerade im Wesen des Continuo, daß in Bezug auf die Mittel wie die Art seiner Ausführung[1]) dem Kapellmeister gewisse Freiheit gewahrt bleibt[2]). Schon in den ersten italienischen Opern sehen wir Clavicembalo, Lira doppia und Chitarrone sich ablösen;[3]) auch Elmenhorst deutet uns diese dem persönlichen Geschmack und Vermögen überlassene Bewegungsfreiheit an in den Worten »eines Spinetes, Baßviolon, Bandoren und dergl.«, das will sagen: ähnlicher, verwandter Instrumente, die man gerade zur Hand hatte, mit deren Spieler man paradieren konnte.

Das hier citierte Bandor ist nach Walther[4]) ein bei den Neapolitanern *Pandora* genanntes »mit 8 Metallenen Saiten bezogenes Instrument, so mit einem Federkiel tractirt wird«. Grove[5]) sieht es als eine Zither »von größeren Dimensionen«, Mendel[6]) als eine »kleine Lautenart« (*Bandoer*) mit 8 oder 12 Saiten an. Schon Praetorius[7]) erwähnt die »Pandorra, Bandoer, in Engelland erfunden nach der Lauten Art, fast einer großen Cyther gleich; ziemlich tief und verschieden gestimmt.« Nach O. Fleischer[8]) war die Pandore eine durch die Form des runden Schallkörpers von der allgemeinen Art abweichende Zither; die Königliche Instrumentensammlung in Berlin weist unter No. 590 eine Pandore mit 4 Paar Diskant- und 7 Baß-Saiten auf, die mittelst der 17 »Metallbünde« die chromatische Tonleiter ermöglichen.

Nach Mattheson[9]) konnte sich das Instrument nicht lange im Opernorchester behaupten und darf als regulärer Orchester-Bestandteil nur für die ersten Jahre in Anrechnung kommen.

Da uns Elmenhorst in dem »u. dergl.« noch einige Instrumente verschweigt, bleibt es unserer Spekulation überlassen, diese festzustellen. Es kann sich dabei vor allem um Viola da Gamba und Theorbe handeln, die als Generalbaß-Instrumente in Frankreich und Italien großes Ansehen

1) Auf die Ausführung des Continuo weitläufiger einzugehen, verbietet uns das spezielle Ziel unserer Untersuchung; dieselbe ist in den für die Hamburger Zeit geltenden Gepflogenheiten klar veranschaulicht in Mattheson's Großer Generalbaßschule.

2) In Mattheson, *Critica Musica* I, 202 wird erwähnt, daß die Generalbässe so kunstvoll ausgeführt wurden, daß man sie eher für wirkliche Hauptpartien, als für ein bloßes Accompagnement ansehen könnte.

3) Fr. M. Rudhardt, Geschichte der Oper zu München, Freising 1865, S. 14/15.

4) Music. Lexicon, Leipzig 1732, S. 460.

5) George Grove, A *Dictionary of Music and Musicians*, London 1880, II. 644.

6) Mus. Conv.-Lexicon, Berlin 1877, VIII. 9.

7) *Syntagma musicum*, 1618.

8) Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente, Berlin 1892, S. 50/51.

9) Orch. I. 279/80. »Die reißende Pandoren werden den altfränkischen Lieder Leuten geschenket«.

genossen. Erstere wird in Frankreich der Theorbe vorgezogen, da diese zu starke Resonanz ergebe und die Stimme erdrücke.[1]

In Braunschweig finden wir schon in frühester Zeit die Viola da Gamba speziell angekündigt, so in einem Festspiel (1653)[2], »als Flora durch Mercur eingeführt wird«; auch in der Oper *Orpheus* (1684) wird, nach einer »Musik von Viol di Gamben« gesungen. Sie waren in verschiedenen Hoftheater-Kapellen dieser Zeit vertreten.

Da nun der Komponist der ersten Opern in Hamburg, Johann Theile, selbst ausübender Gambenspieler war[3], der in seinen Kirchenmusiken mehrfach das Instrument benutzte, und da der neben und mit Theile in der ersten Zeit wirkende Komponist Nic. Ad. Strungk speziell für Gambe komponierte[4], so läßt sich wohl annehmen, daß auch in den vollständig verlorenen Partituren dieser ersten Opern die Gambe zur Mitwirkung herangezogen war.

Dabei wissen wir, daß in Hamburg die Gambe in dieser Zeit kultiviert, ja sogar von J. Tielke gebaut wurde.

Für die dauernde Verwendung der Gambe in Hamburg haben wir keine Belege; namentlich scheint die Benutzung als Generalbaß-Instrument sich bald verloren zu haben, denn Mattheson[5] läßt sie »nur zur Verstärkung des Basses« zu und hält es für kaum möglich, »einen General-Baß darauff zu wege zu bringen«.

Die Theorbe (Tuorbe, Tiorbe), nach Fleischer[6] eine große Form der Laute, diente namentlich in Italien (*Archiliuto*) frühzeitig als Generalbaß-Instrument im Opernorchester. In Hamburg findet sich erst in der mittleren Periode zuverlässiger Anhalt für ihren Gebrauch.

Die übrigen Akkordinstrumente, deren Zahl und Verbreitung in verschiedenen Ländern und Gegenden um diese Zeit nicht unbeträchtlich abweicht, können für uns nur insoweit von Interesse sein, als uns eine zuverlässige Fährte darauf hinweist, daß sie in Hamburg zur Ausführung des Continuo herangezogen wurden. Die Laute, nach Mattheson[7] vor der Einführung der Theorbe von den Italienern zum Generalbaß benutzt, wird in *L'inganno fedele* (1714) durch den Text angeführt:

---

1) Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de Viole* S. 107. »*Leur (Luth et Thuorbe) incomparable Harmonie se jette toute en résonnance et ne laisse rien du tout à la voix*«.

2) Jahrbücher für Mus. Wiss. 1863, S. 173.

3) Fr. Zelle, J. Theile und N. A. Strungk. Zweiter Beitrag zur Gesch. der ältesten Deutschen Oper, Berlin 1891.

4) ebd. S. 14, wo ein in Dresden 1691 gedrucktes Werk Strungk's angeführt wird: »Musicalische Übung auf der Violin und Viola de Gamba«.

5) Orch. I, 284.

6) Führer d. d. Samml. a. M., S. 63.

7) Orch. I, 274/77.

»Wir spielen
Mit Lauten, Claviren und Harffen dazu.«

Hier ist also dem Klavier Laute[1]) und Harfe beigesellt; für letztere finden sich auch Belege an anderer Stelle. Der in derselben Oper im dritten Akt angeführte *Calichon* deckt sich jedenfalls mit der citierten Laute.[2])

Damit hätten wir die Reihe der in Betracht kommenden Instrumente, die später noch an dem ihnen jeweilig zukommenden Platze näher besprochen werden sollen, erschöpft: »den platten Guittarren«, der »wiedrigen Citter«, den »tändelnden Hackbrettern« will Mattheson[3]) »in ihrem staubichten Zeug-Hause bis zum jüngsten Tage die obscure Ruhe gönnen«.

Nun zog man zur Verstärkung der Grundstimme des Continuo, auf deren deutliche, durchdringende Wahrnehmung man im Interesse der Sänger wie der Zuhörer großes Gewicht legte, noch andere Instrumente heran.[4]) Elmenhorst schon führt den »Baß Violon« an, mit dem man sich nach Mattheson in der französischen Oper sogar oft ausschließlich zur Continuo-Ausführung behalf.[5]) Dies bestätigt sich in Lully's *Acis et Galatée* (1689), während Lully-Colasse's *Achille et Polixene* (1692) meist neben dem bezifferten Continuo eine eigene Stimme für den Baß Violon aufweist.

In Hamburg wurde der Continuo nicht nur durch die Baßgeige, sondern auch schon sehr frühzeitig durch das Violoncello unterstützt. Diese Verstärkung wurde als selbstverständlich betrachtet, wie wir aus der ganz unison mit dem Baß gehenden gedruckten Violoncello-Stimme von *La Forza della virtu* (1700) ersehen, während in der Partitur des Instruments gar nicht weiter Erwähnung geschieht.

Auch der Basson, der schon in *Achille et Polixene* (1692) namentlich zu Oboe-Stellen den Baß angiebt und in *Alexander* (1695) schon solistisch hervortritt, wurde zuweilen, ohne besondere Angabe des Komponisten, zur Baßverstärkung herangezogen. In der späteren Zeit wurde der Gebrauch so allgemein, daß die Stellen, wo man das Fagott nicht wünschte, jedesmal mit *senza Bassone* genau bezeichnet werden mußten.

In der letzten Zeit finden wir die Bassons manchmal nur in den nicht gesungenen Teilen: Ouverturen und Balletts herangezogen, wie in *Issipile* (1737).

---

1) Nach Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, S. 113, wendet Keiser in der 1715 gedruckten »Kaiserlichen Friedenspost« die Laute (Liuto) an.

2) Eisel, Musicus αὐτοδίδακτος, Erfurt 1738, S. 59.

3) Orch. I, 279/80.

4) Mattheson, Critica Musica I, 158 wird erwähnt, daß der Kontrabaß »in seiner hohlen Tieffe ein treffliches Fundament abgiebt, darauf das ganze Concert ruhet«.

5) Orch. I., 262 ff. »allein es klingt auch so nackend und kahl, daß ein Kenner sich schämet und ein Unkundiger offt in aller Welt nicht weiß, was dem Dinge fehlt«.

Die Violine.

Neben dem *Continuo* hatten nach **Elmenhorst** zunächst »die Violen zuweilen ein wenig sich hören lassen.« Da man in jener Zeit die verschiedenen Streichinstrumente mit diesem Sammelnamen begriff, so gab nur der vorgezeichnete Schlüssel darüber Auskunft, mit welchem Instrument man es speziell zu thun hatte.[1])

Durch die von Fr. Zelle aufgefundenen Drucke Franck'scher Opern wird nun erwiesen, daß in der ersten Zeit gelegentlich 2 Violinen sich zu dem Generalbaß gesellten, die zunächst nur die Ritornelle, später auch die Begleitung der Gesangsteile ausführen halfen.

Die deutsche Diskantgeige hatte im XVI. Jahrhundert 5 Saiten (*d g h e' a'*) und reichte vermittelst der 7 »Bände« bis *e''*[2]). Die italienische dagegen mit ihren 6 Saiten (*d g c' e' a' d''*) bis *h''*.[3]) Die Zahl und Länge der Saiten wurde reduziert, und Anfang des XVII. Jahrhunderts ist unser »Violino« mit den vier *g d' a' e''* gestimmten Saiten zur Oberherrschaft gelangt.[4])

Wenn wir auch frühzeitig in Italien ein virtuoses Spiel der Violine ausgebildet finden, das sich 1610 schon bis *f'''*, also in die 5. Lage erstreckte[5]), so giebt dies doch keinen Anhalt für den regelmäßigen Gebrauch, der sich mit den 3 ersten Lagen des Griffbrettes begnügte oder höchstens einmal *e'''* berührte.[6])

In Deutschland entwickelte sich im XVII. Jahrhundert eine Virtuosenschule, als deren höchste Spitze Johann Jacob Walther gilt, der in verschiedenen Figuren, Akkorden, Doppelgriffen und Arpeggien sich bis *g'''* versteigt.[7])

Trotz dieser technischen Fortschritte im Solospiel war die Violine im Opernorchester (auch in Hamburg) zunächst auf den einfachsten Gebrauch beschränkt. In Lully's *Acis et Galatée* (1689) sind die zwei Violinen[8]), gleichmäßig mit der Singstimme sich bewegend, in anspruchsloser Einfachheit geführt;[9]) die Notation wechselt zwischen dem französischen Violin-

1) v. Wasielewski. Die Violine im XVII. Jahrh., Bonn 1874, S. 18/19.

2) Jul. Rühlmann, Gesch. d. Bogeninstrumente, Braunschweig 1882.

3) *Regola Rubertina* 1542/43.

4) Praetorius, *Syntagma* (1618). P. giebt allerdings nebenbei noch eine »Kleine Discantgeige« an, die eine Quart höher (c' g' d'' a'') stand.

5) Winterfeld, Joh. Gabrieli. Musikbeilagen, S. 114.

6) v. Wasielewski, Die Violine im XVII. Jahrh., S. 20.

7) v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, Leipzig 1883 (2. Aufl. S. 199/200. — Walther's *Scherzi da Violino solo* erschienen 1676.

8) Nach Mattheson, *Critica Musica* I, 157 waren die Violinen der Franzosen mit dünneren Saiten bespannt und klangen so gedämpfter und unbestimmter.

9) Nach J. Rousseau, *Traité de la Viole*, Paris 1687. S. 21 konnten die 4 Begleitstimmen der franz. Opern auch von 4 Violen ausgeführt werden, die so eingestimmt waren, daß die drei höheren eine Quart, Septime und Oktave über der tiefsten standen.

schlüssel und dem Sopranschlüssel ab. Diese Verschiedenheit der Schlüssel schleppt sich durch die ganze Opernperiode hindurch. Wenn wir dann auch bei Keiser, Händel und Telemann als Regel den Gebrauch des deutschen Violinschlüssels feststellen können, so darf es uns doch nicht wundern, plötzlich einem Sopranschlüssel oder einem französischen Violinschlüssel zu begegnen.

Als Erklärung läßt sich die Bequemlichkeits-Rücksicht anführen, die den übermäßigen Gebrauch der Hülfslinien zu vermeiden sucht. Selbst in *Issipile* (1737) taucht noch der Sopranschlüssel auf.[1])

Die unisone Führung sämtlicher Violinen, die in den ersten Opern die Regel bildet, begegnet uns auch im weiteren Verlauf noch häufig neben den vollstimmigen Begleitungen; seit 1697 überwiegt allerdings die Zweistimmigkeit der Violinen. Schon in Steffani's Opern tritt vereinzelt eine dritte hinzu (wofür dann zuweilen die Viola wegfällt); die Dreizahl ist namentlich bei Händel in seinen späteren Opern sehr beliebt. In Keiser's *Nebucadnezar* (1704) finden wir neben 3 Violen auch 3 Violinen besetzt, deren Zahl in *Antiochus* (1708) und *Orpheus* (1709) auf 4 erhöht wird; doch sind das nur vorübergehende Erscheinungen, die sich auch noch einmal im *Jodelet* (1726) wiederholen, um dann zur Zwei- resp. Dreizahl zurückzuleiten.

Recht häufig findet sich die Teilung in der Art durchgeführt, daß eine Solostimme, *Violino concertato* zu 2 Ripienstimmen[2]) hinzutritt, z. B. in *Damon* (1724). Die Solovioline wird überhaupt in der ganzen Periode zu Kontrast-Zwecken mit guter Wirkung benutzt, gelte diese nun einer virtuoseren Stimmführung oder einer besonders zarten, innigen Tonschattierung.

Zur Technik im allgemeinen ist zu bemerken, daß der Umfang, der in *Adonis* (1697) die Skala d'-c''' umfaßt, allmählich nach unten und nach oben sich etwas erweitert. Wie in den Solowerken für Violine, so wurde auch im Orchester die *g*-Saite anfangs wenig gebraucht.[3]) Nach der Höhe bleibt d'''[4]), in der späteren Zeit e''' die übliche Grenze, die auch in *Pomona* (1702) und *Trajanus* (1717), Opern, die im allgemeinen tech-

1) Noch Ph. Eisel im *Musicus αὐτοδίδακτος* S. 25 führt 1738 an, daß bei der Violine zwei *g*-, ein *c*- (Altschlüssel), ja sogar der Baßschlüssel im Gebrauch seien.

2) Nach v. Wasielewski, Die Violine im XVII. Jahrh., S. 69 rührt die Einteilung in Solo- und Ripienstimmen von Giuseppe Torelli her (geb. Mitte des 17. Jahrhunderts).

3) v. Wasielewski, Die Violine im XVII. Jahrh., S. 36, sagt, die a'- und e''-Saiten seien am meisten verwendet, weil am freiesten zu gebrauchen.

4) Händel verlangt, unter italienischem Einfluß stehend, in dem in Florenz 1707 geschriebenen *Rodrigo* von dem »Violino solo« (I, 2) eine große Bravourtechnik, die er kaum jemals später wieder vorschreibt.

nische Fortschritte der Violinen bekunden, nicht überschritten wird. Eine Ausnahme bildet *Jason* (1720), wo die Violine bis *a'''* steigt.

In *Pomona* (1702) treten arpeggioartige Gänge auf, die im *Masaniello* (1706) in weite Sprünge übergehen, unter geschickter Ausnutzung der leeren Saiten; auch virtuose Läufe finden sich hier. Eine große, sichere Technik verlangt die Violinstimme in *Issipile* (1737), wo in schnellster Bewegung der Bogen über zwei Oktaven hingleitet, ohne jegliche Berücksichtigung der leeren Saiten; auch schon in *Trajanus* (1717) begegnen uns 2 Oktaven durchmessende Arpeggien.

Letztere Oper weist auch den ersten Doppelgriff auf. Obwohl schon Carlo Farina in seinem, nach verschiedenen Seiten merkwürdigen *Capriccio stravagante* (1627)[1]) Doppelgriffe anwandte, die dann Giuseppe Torelli in komplizierterer Weise ausarbeitete[2]), sehen wir doch Printz resp. seinen Gewährsmann A. Kircher 1673 noch sehr frappiert durch die Ausnützung des mehrgriffigen Spiels.[3]) So darf es uns nicht wundern, daß sich Keiser nur sehr schüchtern mit dieser Neuerung an die Orchesterspieler heranwagt; in *Trajanus* finden wir nur den Doppelgriff *a' a''*, der bei der leeren *a'*-Saite sich als ganz und gar harmlos erweist. In *Jason* (1720) und *Jodelet* (1726) kommen Triplegriffe hinzu und zwar neben den leicht ausführbaren *d' a' fis''* auch schwierigere wie *a' cis'' e''* und *gis' h' e''*.[4]) In *Issipile* erscheint der Quadruple-Akkord *g d' h' g''*.

Eine vereinzelte Merkwürdigkeit bieten die *Violini discordati* im »Sieg der Schönheit« (1722): hier sind die Geigen auf *a e' a' d''* abgestimmt. Nach v. Wasielewski[5]) haben solche Beispiele, die bei Johann Fischer († 1721) und Franz Heinrich Biber († 1698) nachweisbar sind, »nur in vereinzelten Fällen, die freilich bis in die neueste Zeit hinab-

1) v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, S. 57/58.

2) Ebend. S. 71 »auch in der Figuration und den Arpeggios bewirkte Torelli ohne Frage einen bedeutenden Fortschritt für die Spielarten der Violine«. — Corelli wendet im ersten Allegro seiner 6 ersten Kammersonaten ebenfalls Doppelgriffe an. — Nic. Ad. Strungk, der Komponist von mehreren Hamburger Opern der ersten Zeit, soll Corelli durch sein »dämonisches Spiel von Doppelgriffen« in Erstaunen gesetzt haben. — Joh. Jac. Walther gab im »*Hortulus Chelicus*, Mayntz 1694, Violinstücke heraus, worin »durch Berührung von 2, 3 und 4 Saiten auf der Violine die lieblichste Harmonie erwiesen wird«.

3) Printz, Sing- und Klingkunst, Dresden 1690, S. 206 »bald strich sie (ein Wunderkind) mit dem Bogen 2, bald 3, bald 4 Saiten zugleich und machte die gantze Geigen lieblich resonierend«.

4) In Mattheson, *Critica Musica* 1722, S. 205 wird erwähnt, daß die Franzosen »die doppelte Griffe und Arpeggiaturen einer künstlich gespielten Violine nicht verstehen und auch nicht lieben«.

5) Die Violine und ihre Meister. 2. Aufl., 1883, S. 205; neben der oben zitierten wendet Fischer auch die Stimmung an: *g d' a' d'''*.

reichen, Nachahmung gefunden.« [1]) Es hatte diese Umstimmung den Zweck, einerseits technische Dienste zu erweisen, etwa eine leere Saite, die oft benutzt wurde, sicher zu greifen, oder bestimmte Doppelgriffe leichter zu machen [2]), andererseits auch eine »von der gewohnten Wirkung abweichende Klangerzeugung« zu vermitteln.

Hier macht sich ganz leise der Sinn für Tonmalerei bemerkbar. Die Violinen in ihrer Vielseitigkeit und Verwendbarkeit bilden den Grundstock für die verschiedensten, eigenartigsten Charakterisierungen. Schon in *Achille et Polixene* (1692) werden die *Airs de Furies* durch rapide Violinläufe begleitet, die im Verein mit tremoloartiger Bewegung, namentlich auf der *g*-Saite (*Almira*, 1705), in der ganzen Zeit innere und äußere Erregung zu zeichnen bestimmt sind.

Für Wortmalerei [3]) sei als ergiebiges Beispiel *Damon* (1723) zitiert, wo örtliche wie qualitative Veränderungen, die der Dialog andeutet, stets von entsprechendem Lagen- oder Strichwechsel der Geigen begleitet werden [4]).

Die Anwendung des *pizzicato*, das uns schon im *Adonis* (1697), in *Socrates* (1721) sogar in bewegter Akkordfigurierung begegnet, wiederholt sich stets bei zarten, geheimnisvollen, träumerischen Gefühlsäußerungen [5]); eine verwandte, noch mehr zum Mystisch-Unheimlichen neigende Wirkung üben die Sordinen [6]), die schon in *Croesus* (1711), dann in *Fredegunda* (1715) und weiterhin sehr häufig vorgeschrieben sind. Mond und Sterne gehen unter Obligatbegleitung zweier Violinen *senza Basso* (Claudius 1703) oder eines Tremolo in der höchsten Lage (Sieg der Schönheit 1722) auf; der Blitz zuckt in außerordentlich bewegten Doppeloktav-Läufen (Sieg der Schönheit 1722) empor.

1) Mattheson, *Critica Musica* I, S. 225 erwähnt, daß auch ein französ. Virtuose auf der Violine spielte, »sie mochte gestimmet seyn, wie sie wolte«.

2) Quantz, Versuch einer Anweisung die Floete traversiere zu spielen, Breslau 1789: »In den vorigen Zeiten setzten die Deutschen viele Stücke, wozu die Violinen umgestimmet wurden, nämlich, nach Anzeige des Componisten, anstatt die Quinten in Secunden, Terzen oder Quarten gestimmet; um die Akkorde desto leichter zu haben: welches aber bey den Passagien eine nicht geringe Schwierigkeit verursachte«.

3) v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, S. 58 giebt ein Beispiel, wie man derartige Tonmalerei schon frühzeitig ins Parodistische zog. In Farina's *Capriccio stravagante* (1627) wird neben Pauken, Trommel, Trompeten, Lyra auch das Hahnengeschrei und Hennengegacker auf der Violine nachgeahmt.

4) Mattheson, *Critica Musica* I., 129 wird die Stelle eines römischen Oratoriums (*S. Hieronymi*, 1697) erwähnt, wo die Worte *mille saette* (tausend Pfeile) gemalt wurden »daß jede Violine ein Flitz-Bogen und alle Violin-Bogen lauter abgedruckte Pfeile zu seyn schienen, deren Spitzen die Symphonie allenthalben herumschossen«.

5) Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, S. 103 irrt, wenn er meint, daß sich dieser Effekt »in den späteren Werken verliert«.

6) Es findet sich auch die Bezeichnung *Violini surdi*, wie in *Agrippina* (1718).

Dies genüge zur Andeutung der vielseitigen Verwendung der Violine; mit Recht sagt Mattheson, daß sie sich »zu allen Sachen schicket, sie mögen Namen haben, wie sie wollen«.[1])

Der Stammvater der Violine ist

die Viola.

Der Name galt als Gattungsbegriff für alle Unter- und Abarten des Stamminstruments, eine Anschauung, die sich im XVII. Jahrhundert auch auf den Violino übertrug[2]).

Nach A. v. Dommer[3]) zerfallen die Violen in zwei Hauptgruppen:

1) *Viola da Gamba*, Kniegeige mit 6 Arten: 3 Baß-Violen, Tenor-, Alt- und Diskant-Viola (Violetta picciola, Cant Viol da Gamba).

2) *Viola da Braccio*, Armgeige mit 7 Arten: 3 Violen, deren höchste, die Tenorviola, unserer heutigen Bratsche entspricht, und 4 Violinarten, deren größte (Diskant-Viol, Violetta picciola) unsere heutige Violine ist.

Hier sehen wir die Violetta unter den Knie- wie unter den Arm-Violen vertreten. Auch Walther[4]) sagt: »Violetta ist eine Geige zur Mittel-Partie, sie werde gleich auf Braccien oder kleinen Viole di Gamben gemacht. Die Discant-Viola di Gamba geht vom *c* bis ins $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{a}}$ und die Alt-Viola di Gamba (so Violetta heißet) vom *G* bis ins $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{e}}$.«

So finden wir auch in Hamburg die Viola nicht scharf unterschieden von der Violetta; diese wird meist im Mezzosopranschlüssel[5]), später im Sopranschlüssel notiert, während die eigentliche Viola (*c g d' a'*) den Altschlüssel mit sich bringt.

Die Italiener und nach ihnen die Franzosen waren große Liebhaber sämtlicher Violenarten[6]); in *Acis et Galatée* (1689) und *Achille et Polixène* (1692) finden wir 2 Violen vertreten[7]). Hiervon können wir die eine wohl als Violetta oder Quinton betrachten, nach Fleischer »die französische Bezeichnung einer 5saitigen *Viola da braccio*«.[8]) Man hatte Alt- und Diskant-Quinton; Exemplare beider Arten finden sich unter No. 873/75 und 900 (Violetta) in der Berliner Instrumentensammlung.

Ins Hamburger Opernorchester wurde zunächst eine Viola oder Violetta eingeführt, der sich bald eine zweite zugesellte; in *Claudius* (1703) sehen wir *due Violette* vertreten, die bis *d''* hinaufsteigen.

---

1) Orch. I, 281/82.
2) v. Wasielewski, Die Violine im XVII. Jahrh., S. 18.
3) Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl., Leipzig 1878, S. 229.
4) Music-Lexicon 1732, S. 637.
5) Wir verstehen darunter den *c*-Schlüssel der zweiten Linie von unten.
6) *Défense de la Basse de Viole par* Hub Le Blanc, Amsterdam 1740.
7) Im Mezzosopran- und im Altschlüssel notiert.
8) Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente, S. 87.

[illegible] selbständig geführten Violen steigt in *Nebucadnezar* [illegible] auch in *Jason* (1720) wiederkehren. Den regulären [illegible] 2 *Bracci*, wie es in *Henrico IV.* (1711) heißt.

[illegible] (1705) finden wir der Viola eine hervortretende, [illegible] Begleitung anvertraut, die sich in *Masaniello* (1706) [illegible] anspruchsvollen Solo erweitert.

[illegible] (1717) bringt den ersten und einzig dastehenden, harmlosen Doppelgriff *d' d''*; in *Otto* (1726), wo 2 Violen in meist elegischer Stimmung erklingen, steigen sie bis *f''*.

Wenn in der »füllenden Viola« nach Mattheson als Mittel-Partie eins der nothwendigsten Stücke in einem harmonischen Concert«[1]) zu erblicken ist, so verdienen daneben auch die Soli Erwähnung, die »wegen der Tiefe des Accompagnements recht frembd und artig klingen«. Dieser etwas hohle, schattenhafte, nach Welcker[2]) ein wenig näselnde Klang, den H. Ritter[3]) in der Neukonstruktion der *Viola alta* beseitigt wünscht, wies dem Instrument gerade seine eigentümliche Stellung an. Furcht, Grauen, Gram und Reue sind die Empfindungen, die es begleitet, Visionen und Todesahnungen die Seelenzustände, die es heraufbeschwört.

In diesem Sinne finden wir die Viola auch in der Hamburger Periode verwendet. Die Effekte des *pizzicato* und *sordinato* zeigen sich, wie bei den Geigen, auch bei den Violen, doch in seltenerer Verwendung; die Sordinen geben ihrem Klang (wie in *Otto*, 1726) etwas Schauriges.

Viola d'amore.

Schon früh entwickelte sich eine Abart der Viola in der nach Praetorius[4]) in England erfundenen *Viola d'amore*[5]), deren Darmsaiten infolge mitklingender Metallsaiten einen volleren, etwas sentimental gefärbten Ton erzeugten. Im Laufe des XVII. Jahrhunderts, das unter anderen den bedeutenden Viol d'amour-Spieler Attilio Ariosti aufweist[6]), machte das Instrument manche Wandlungen durch und wurde der mittönenden Saiten vorübergehend ledig[7]).

---

1) »denn wo die Mittelstimmen fehlen, da wird die Harmonie abgehen, und wo sie übel besetzet sind, da wird alles übrige dissonieren«.

2) Welcker von Gontershausen, Über den Bau der Saiteninstrumente, S. 95.

3) Die Geschichte der *Viola alta*, Leipzig 1877, S. 36 ff.

4) »Jetzo ist in Engelland noch etwas sonderbares dazu erfunden, daß unter den rechten gemeinen sechs Saiten noch acht andere, stählerne und gedrehte Messing-Saiten, auf einem messingen Stege (gleich die auf den Pandoren gebraucht werden) liegen, welche mit den obersten gleich gar rein eingestimmt werden müssen«.

5) Sie wird mehrfach zitiert in Rousseau, *Traité de la Viole*, 1687.

6) v. Wasielewski, Das Violoncell und seine Geschichte, Leipzig 1889, S. 53.

7) Mendel-Reißmann, Musikalisches Konvers.-Lex. XI, 81.

So kommt es, daß wir bei Mattheson (1713), Walther (1732) und Eisel (1738) die *Viola d'amore* als »ein mit 4 stählernen oder messingernen Saiten und einer Darmsaite« bezogene Violine von besonderer Form und Stimmung verzeichnet finden. Diese Stimmung ist der Akkord *c*moll oder auch *c*dur, »wie wohl es fast bessere Art hat und nicht so gezwungen ist, wenn sie wie eine ordinaire Violine gestimmt wird«.[1]) Schon Rousseau giebt als *Viole d'amour* eine mit Messingsaiten bezogene Viole an und bemerkt dabei, daß man infolge des schlechten Effekts, den der Bogen auf den Messingsaiten hervorbringe, das Instrument in Frankreich nicht einführe[2]).

Erst 1741 finden wir wieder die Notiz, daß die 6 gewöhnlichen Saiten noch 6 weitere »messing- oder stählerne Saiten« bei sich haben[3]). Die Stimmungen sind jetzt in 16 verschiedenen, bis *D* und *C* hinabreichenden Arten angegeben, unter denen jedoch *d a d' fis' a' d''* die üblichste gewesen zu sein scheint[4]).

Aus den vereinzelten Anwendungen im Hamburger Orchester geht hervor, daß die Stimmung in *c*dur wie *c*moll üblich war. In *Desiderius* (1709) steht die von der Viola d'amore begleitete Arie in *c*dur, in *Henrico IV* (1711) in *c*moll. Von dem durch die Stimmung *g c' es'* (*e'*) *g' c''* ermöglichten Umfang ist in *Desiderius* nur die Skala *g'—a''* benutzt[5])

Auch in der »Kaiserlichen Friedenspost« (Hamburg 1715) finden wir eine Viola d'amore verzeichnet[6]).

Ihr Klang war »argentin oder silbern, dabei überaus angenehm und lieblich« und »will viel languissantes und tendres ausdrücken; nur ist schade, daß ihr Gebrauch nicht größer sein soll«[7]).

Viola da Gamba.

Das Gegenstück zur Arm-Viole bildet die Bein-Viole, *Viola da Gamba*, die sich wie die Baßgeige aus dem »*Basso di Viola*«[8]) des XVI. Jahr-

1) Mattheson, Orch. I, 282; Eisel, S. 31/36 fügt noch als Stimmung der von den Italienern mit 7 Saiten bezogenen Viola d'amore hinzu: *F B d g c' f' b'*.

2) *Traité de la Viole*, S. 22.

3) Caspar Majer's Music-Saal, Erfurt 1741, S. 104.

4) Grove, Dict. IV, 267.

5) Nach Mahillon, *Catalogue descriptif et anal. du Musée instr. du Conserv. Royale de Mus. de Bruxelles*, Gand 1893 I, 322 nennen die Franzosen diese hohe Viola *Violon d'amour*.

6) Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, S. 113.

7) Mattheson, Orch. I, 282.

8) Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente, Braunschweig 1882, hält bei den Franzosen die Bezeichnung *Basse de Viole* für direkt identisch mit *Viola da Gamba*.

hunderts entwickelte[1]). Aus 3-, 4- und 5saitigen bildeten sich zu Prätorius' Zeit die Gamben mit 6 Saiten heraus, deren er 6 verschiedene Arten im *Syntagma* registriert. Die Tenorgambe (5- und 6saitig) hatte die Stimmung *D G c e a d'* oder *C F A d g*[2]).

Die erstere ist die Viola da Gamba des XVII. Jahrhunderts, die von den Italienern zu den Franzosen kam, bei denen sie sehr beliebt und geschätzt war[3]); sie hatte auf dem Griffbrett 7 »Bände«[4]).

Auch in den deutschen Opernorchestern finden wir, wie oben berührt, die Gambe vertreten, und Mattheson[5]) rühmt sie als »schönes delicates Instrument«. Außer zur Begleitung der Rezitative wurde sie auch zum Vortrag melodischer, hauptsächlich mehrstimmiger Sätze gebraucht[6]). In der ersten und zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts war die Viola da Gamba in Frankreich und England allen anderen Bogeninstrumenten gegenüber bevorzugt; die besten Instrumente und ihre besten Spieler wies England auf. Es muß uns um so mehr überraschen, daß Händel die Gambe gegen das neuere Violoncello völlig zurücksetzt; er wendet sie in *Julius Caesar* und einigen Kantaten an. In *Caesar* notiert er sie auf einem System, bald im Baß-, bald im Tenorschlüssel, in den Kantaten zuweilen auf zwei Systemen, das obere mit Alt-, das untere mit Baßschlüssel versehen.

Händel's *Caesar* (1725) könnte den Gambengebrauch, der für die erste Opernzeit oben wahrscheinlich gemacht wurde, auch in der späteren Hamburger Periode veranlaßt haben; doch läßt sich aus der Thatsache, daß »die Komposition des Teutschen Recitativ und der Teutschen Accompagnements, wie auch der Simphonien von dem Hertzogl. Weissenfelsschen Concert-Meister Hr. J. G. Lincke«[7]) neu bewerkstelligt wurde, auch der Beweis für den Mangel einer Gambe konstruieren. Die zweite »Simphonie« leitet nämlich gerade die Szene ein, wo die Gambe mit 8 anderen Instrumenten, als die Embleme der 9 Musen, den Dichterberg des Parnasses schmücken soll; wahrscheinlich mußte gerade für die Gambe durch Neukomposition, die leider nicht erhalten ist, Ersatz geschafft werden.

---

1) Vergl. Hans Judenkunig, Aine schöne künstliche underwaisung 1523, und Hans Gerle, Musica Teusch 1532.

2) Rousseau, *Traité de la Viole*, S. 19, giebt die Stimmung der ersten (5saitigen) Violen so an: *E A d g c'*; die 6saitige stimmt mit unsern überein.

3) Fleischer, Führer, S. 79.

4) Eisel, *Musicus αὐτοδίδακτος* 40. Eisel und seine Zeitgenossen gebrauchen bei der Gambe das Wort »Bände« statt des sonst üblichen »Bünde«.

5) Orch. I, 284.

6) v. Wasielewski, Das Violoncell, S. 13.

7) Nach »Neue Mitteilungen aus dem Gebiete histor. antiquar. Forsch.«, Halle 1882, S. 501 nennt ihn das Hofkirchenbuch zu Weissenfels »Linkel«.

Das Instrument Händel's, das sich nach unten bis *c* erstreckt, ist offenbar die von Marais (1656—1718) um die 7. Saite vermehrte Gambe [1]), da der Umfang sich bis *a''* erhebt. Die Partie enthält viele drei- und vierstimmige Griffe unter Benutzung der leeren Saiten: *C G c e a d' g'* [2]). Telemann, der nach Mattheson [3]) sich in der Jugend auch mit der Gambe bekannt machte und Gambenwerke komponierte, hat uns kein Beispiel ihrer Opern-Verwendung hinterlassen.

Die Viola da Gamba, die beinahe drei Jahrhunderte eine wichtige Rolle, sowohl als Orchester- wie als Solo-Instrument spielte, wurde im Laufe des XVIII. Jahrhunderts verdrängt durch das Violoncello [4]).

Schon vorher war ihr vorübergehend durch die *Viola bastarda* [5]) und den Baryton [6]), sowie durch die von Bach konstruierte *Viola pomposa* der Rang streitig gemacht worden; den Todestoß gab ihr

das Violoncell.

Dieses unterschied sich von der Gambe vor allem durch das Fehlen der Bünde [7]), ein Umstand, der eine erhöhte Beweglichkeit, Ausdrucksfähigkeit und genauere Anpassung des Tones an die jeweilige Stimmung der übrigen Instrumente zuließ, dabei natürlich ein zuverlässiges Gehör des Spielers verlangte [8]). Es war von Italien über Wien nach Deutschland gekommen und soll nach v. Wasielewski [9]) um 1680 seinen Platz in der Wiener, um 1709 in der Dresdener Hofkapelle gefunden haben, aber erst gegen 1720 ins nördliche Deutschland gedrungen sein. Schneider will sogar behaupten, daß es erst um 1750 in Deutschland bekannt wurde [10]).

Diese Angaben sind ganz unzuverlässig, ja direkt unrichtig; wir haben

---

1) Fleischer, Führer S. 80. — Nach Rousseau, *Traité de la Viole*, soll Saint Colombe die 7. Saite zugefügt haben.

2) v. Wasielewski, Violoncell, S. 27.

3) Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 357.

4) Das Instrument soll nach v. Wasielewski, Das Violoncell, Leipzig 1889, S. 42 »zunächst *Violoncino* und einige Zeit darnach erst *Violoncello* genannt« worden sein.

5) Nach ebd. S. 36 hatte diese 5—7 Griffsaiten, auch wie die Viola d'am. eine gleiche Zahl mitklingender Stahlsaiten.

6) »welches Instrument denn Namen von Pardon, weil der Inventor, so um einer Missethat willen gefangen gesessen, sein Leben dadurch erhalten, soll bekommen haben«. Eisel, *Mus. αὐτ.* S. 102. Viola di bordone ist der ursprüngliche Name und bedeutet eigentlich Baßviola (bordone ital. = franz. bourdon, Baßseite, Brummer).

7) v. Wasielewski, Das Violoncell, S. 43.

8) Noch 1740 behauptet Hub. Le Blanc (*Défense de la Basse de Viole*, S. 143), daß es nicht einen Violoncello-Spieler gäbe, »*qui fasse précisément un Ton comme un autre le fait*«.

9) Violoncell, S. 75.

10) Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente, Neiße und Leipzig 1834.

den Beweis in Händen, daß die bescheidene Hamburger Bühne schon in der ersten uns erhaltenen Keiser'schen Oper *Adonis* (1697) das Violoncello zu solistischer Mitwirkung heranzieht. Die Verstärkung des Basses durch das Violoncell, das die Aufgabe der Gambe übernahm, scheint demnach schon einer früheren Zeit anzugehören, die sich um so schwerer genau fixieren läßt, als diese Funktion stillschweigend als selbstverständlich angesehen wurde, wie dies aus der oben erwähnten gedruckten Violoncellostimme von *La Forza della virtu* hervorgeht. Aus der Art der Stimmen-Einteilung, die mehrfach mitten im Takt das Umdrehen des Blattes notwendig macht, obwohl dies bei der Kürze der Sätze mit Leichtigkeit hätte vermieden werden können, dürfen wir sogar entnehmen, daß 2 Spieler am Pulte saßen, da sonst beim Wenden stets eine Pause hätte eintreten müssen.

Ein Manuskript der *Bibliothèque Royale* in Bruxelles[1]), das Partitur und Stimme von 5 Arien aus Keiser's *Adonis*, *Pomona* und *Forza della virtu* enthält, weist uns darauf hin, daß die Violoncellisten aus der Baßstimme, wie auch heutigen Tages, spielten; denn das Material zeigt 2 Baßstimmen, deren eine sicherlich dem Violoncello gehört.

Mattheson[2]) erwähnt nur das 5- und 6saitige Violoncell; das erstere hatte nach v. Wasielewski[3]) die Stimmung *C G d a d'*. 1732 giebt Walther[4]) schon das 4saitige *C G d a* an, das Eisel (1738)[5]) als das reguläre hinstellt. Wasielewski's Angabe, daß im dritten Decennium des XVIII. Jahrhunderts die höchste Saite *d'* preisgegeben wurde, legt uns in Verbindung mit den obigen Daten den Schluß nahe, daß wir es in Hamburg fast ausschließlich mit dem 5saitigen Instrumente zu thun haben, neben dem sich vielleicht noch die von Mattheson gerühmte *Viola da Spalla* oder Schulter-Viole behaupten konnte.

Nach dem Vorbild in *Adonis* (1697) tritt das Violoncell dann vielfach als obligates Begleit-Instrument hervor (*Almira* 1705, *Rinaldo* 1715) und geht in letzterer Oper schon seinen ganz eigenen Weg[6]). In *Tomyris* (1717) und *Jason* (1720) sind 2 Violoncelli unabhängig von einan-

1) Nr. 2809 *Recueil factice d'airs d'opéras par* R. Kayser, *Partitions et parties separées* M. S.

2) Orch. I, 285.

3) Das Violoncell, S. 50.

4) Musikalisches Lexicon, S. 637.

5) Musicus αὐτοδίδακτος.

6) In die Pariser Oper, wo die Gambe ihre Beliebtheit länger zu behaupten wußte. ist das Violoncell erst 1727 eingeführt worden (v. Wasielewski, Violoncell, S. 50). — Noch 1740 wehrt sich Hub. Le Blanc (Déf. d. l. B. d. V. S. 36) gegen die »*Prétentions*« des Violoncelle, »*qui jusque la s'étoit vu miserable, dont la condition avoit été de mourir de faim*«.

der verwendet, die in *Issipile* (1737) sogar als *Violoncelli soli* bis *a''* geführt sind.

Bei fast allen diesen Stellen, wo den Violoncellen eine mehr als den Baß unterstützende Aufgabe zufällt, erscheinen sie in stark figurierter, ausdrucksvoll bewegter Stimmführung (*Flavius* 1729, *Polidorus* 1735). Sie haben dabei den Zweck, die erwartungsvolle Unruhe zu verstärken, die durch die selten benutzten Sordinen einen Stich ins Unheimliche erhält (*Otto* 1726). Zwei stark figurierte Violoncello-Stimmen malen in *Tomyris* (1717) des Waldes Wogen und Rauschen, während die hoch darüber schwebenden Flöten säuselnde, leichte Winde andeuten, die die hohen Baumkronen umspielen, eine Szene der prägnantesten Naturmalerei.

Zuweilen rafft sich das Violoncell zu einer mehr getragenen, ernsten Kantilene auf, die dann nicht der Innigkeit entbehrt (*Zenobia* 1722, *Issipile* 1737). Den das Instrument auszeichnenden Schatz seelenvollen Gesanges zu heben, sollte freilich erst späterer Zeit vorbehalten sein.

Der Kontrabafs.

Wie wir oben gesehen, hat sich der *Violone grosso* aus der *Viola di Basso* entwickelt, die in Italien neben, in Frankreich über ihm noch lange ihren Platz im Orchester behauptete. In der Pariser großen Oper hatte man nach 1757 nur einen 4saitigen großen Baß, den man beim Gebrauch jedesmal speziell auf dem Theaterzettel ankündigte [1]).

Prätorius giebt 3 Arten sehr verschieden gestimmter Baß-Viol di Gamben mit 5 und 6 Saiten an; sie reichten bis *contra G, F, E*; die Saitenzahl wurde erst ganz allmählich reduziert [2]).

Mit dieser Verschiedenheit ging die der Größe parallel; die italienischen Baßgeigen waren noch Anfang des XVIII. Jahrhunderts doppelt so groß als die französischen. [3]) Auch in Deutschland hatte die Baßgeige (*Violone* oder *Contraviolon* genannt) 16füßigen Ton; er war »zu Arien und so gar zum Recitativ auff dem Theatro hauptnöthig«. [4])

Eine Eigentümlichkeit des Kontrabasses, die er im Gegensatz zu den übrigen Mitgliedern seiner Familie Jahrhunderte lang beibehielt, waren die Bünde. [5]) Im Anfange des XVIII. Jahrhunderts sind in Deutschland

1) Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente.

2) Es berichtet noch Leopold Mozart, Violinschule, Augsburg 1756, von *il contra basso*: »er wird am gewöhnlichsten mit 4 und auch nur mit 3 Saiten bezogen; der größere aber mit 5«.

3) Mattheson, *Critica Musica* I, 157 »alle französische Baß-Geigen, die man in unsern Opern zusammenbringet, geben kein solch starkes Gesumse als zwo Italiänische«.

4) Mattheson, Orch. I, 286 »weil ihr dicker Klang weiter hinsummet und vernommen wird, als des Klaviers und anderer baßierender Instrumente«.

5) Noch 1790 sagt Albrechtsberger, Anfangsgründe zur Komposition, von ihm: »er hat zu jedem halben Ton einen Bund auf dem Griffbrett«.

hauptsächlich 2 Arten des Violone im Gebrauch,[1]) der 6saitige, *Contra G C E A d g* gestimmt,[2]) und der 4saitige, der bis ins 16füßige *Contra C* hinabging; letzterer schnitt besser durch als der 6saitige und wurde nach den Italienern *Violone grosso* genannt.[3])

Die Notierung des großen Basses geschah schon zu Praetorius' Zeit um eine Oktave höher, als er klang;[4]) Eisel (1738) giebt an, daß er vom *Contra C* aus »wie ein Violoncello (eine Oktave tiefer) von den mehresten aber *per Quartam* gestimmet« wird.[5])

In Hamburg hatte man (s. oben) von Anfang an den Violone zur Verstärkung des Cembalo herangezogen und zwar, wie aus dem Opern-Material ersichtlich, zunächst den bis *Contra D*, später den bis *Contra C* hinabreichenden.

Schon in *Atalanta* (1698) sehen wir den *Violon* (statt Violone)[6]) von dem Continuo losgetrennt, in schleichender Bewegung solistisch neben dem Fagott hervortreten, um durch seine tiefe Düsterkeit Angst und Schrecken zu charakterisieren. In dieser und ähnlicher Bedeutung tritt uns dann der *Violone grosso* oder *Grand Violon*[7]) öfter entgegen, so auch in Händel's *Rinaldo* (1715), wo ein *Violone grosso solo »senza cembalo«* verzeichnet ist. In *Tomyris* (1717) finden wir eine beunruhigende Schlaf- und Traumszene durch Kantilene des *Violone grosso* ernst und schaurig gezeichnet.

Hier wie auch schon zuweilen früher (*Croesus* 1711) sehen wir zwei oder, da die Angabe *Violoni grossi* keinen zuverlässigen Schluß zuläßt, vielleicht sogar eine größere Anzahl Kontrabässe vertreten.

Der Effekt des schattenhaften *Pianissimo* begegnet uns mehrfach (*Cleofida* 1732), wie auch die Anwendung des *Tremolo* und des *Pizzicato* in der weitesten Ausdehnung konstatiert werden darf.

Wir haben wahrgenommen, wie sich aus dem anfänglich bescheidenen Melodie-Element von ein oder zwei Violinen[8]) nach und nach der vollstimmige Streicherchor entwickelte, der sich zu einem Klangkörper von 4 Violin-, 3 Viola-, 2 Violoncello- und 2 Violone-Stimmen auswuchs.

---

1) Eisel, *Mus. αὐτοδίδακτος* S. 47/51.

2) Walther, Lexicon, giebt S. 637 daneben auch die Stimmung *G C F A d g* an.

3) C. Majer's Music-Saal, 1741, S. 100 erwähnt auch eine Fagott-Geige, die »wie eine Viola traktiert« und eine Oktave tiefer gestimmt wurde.

4) »wenn man uff dieser großen Sub-Baßgeigen mitmusizieren will, so muß der Baß umbgeschrieben, das si uff die mittelste Linie und die unterste Noten alle umb eine Oktav höher gesetzet werden«.

5) Auch die Viol di Gamben-Stimmung kam vor, natürlich eine Oktave tiefer.

6) Mattheson erwähnt noch 1739 im Vollk. Kapellmeister, S. 469, daß viele »das Wort Violone auch unrecht schreiben Violon«.

7) In *Jason* (1720) findet sich auch die Bezeichnung »Contra Basso«.

8) In den von Friedr. Zelle gefundenen Orchesterstimmen Franck'scher Opern.

Aus dem oben citierten Partitur- und Stimmenwerk in Brüssel, das 2 erste, 2 zweite Violinstimmen, eine Bratschen- und 2, auf Violoncello und Kontrabaß verteilte Baßstimmen enthält, können wir mit Bestimmtheit schließen, daß man schon 1697 (*Adonis*) gewohnt war, die Violinstimme mit 2 Spielern zu besetzen. Auch die zu *Octavia* (1705) und Keiser's *Almira* (1706) gedruckten Orchesterstimmen, die vielfach ein Umblättern mitten im Takt notwendig machen, bestätigen diese Hypothese; wir dürfen daher die Maximalbesetzung des Hamburger Streichorchesters in der Blütezeit etwa folgendermaßen annehmen: 8 Violinen, 3 Violen, 2 Violoncelli und 2 Violoni, eine Berechnung, die ziemlich genau mit der von Quantz[1]) gemachten Normalaufstellung übereinstimmt. Dieser volle Streichapparat findet sich meist nur in den italienischen und den auf italienischen Einfluß zurückzuführenden späteren Opern vereinigt. Keiser und Händel zogen es vor, Teile dieses Orchesterkörpers zu den verschiedenartigsten Schattierungen zu kombinieren, die die unendliche Skala der klanglichen und dramatischen Effekte verwirklichen sollten.

Neben solistischer Verwendung des einen oder anderen Instruments finden wir mit Vorliebe die unisone Führung von ersten und zweiten Geigen oder Geigen und Bratschen, ja des ganzen Streicherchors; ein großes *Unisono* aller Streicher, durch 3 Oktaven gehend, weist z. B. *Almira* (1705) auf. Auch *Pizzicato* und *Sordinato* finden die geistreichste Ausnützung;[2]) interessantes Alternieren von *arco* und *pizzicato* z. B. in *Tomyris* (1717), eine Dämpfung des ganzen Quartetts[3]) in *Otto* (1726).

So finden wir alle Klangwirkungen des Streichkörpers, die wir im modernen Orchester bewundern, schon in Hamburg ausgebeutet oder wenigstens im Keim angedeutet. Den Streichern lag ja die Darstellung der allgemeineren Seelenstimmungen ob, während die demnächst zu behandelnden Bläser ihre Mitwirkung einer spezielleren prägnanten Begleit-Erscheinung verdanken.

Dabei ist zu betonen, daß gerade die stärksten Affekte nur durch Streichinstrumente begleitet werden, die ja in den tremoloartigen Bewegungen ein sehr geschicktes, jedem Gradunterschied sich anpassendes Ausdrucks-

---

1) Versuch einer Anleitung die Floete traversiere zu spielen, 3. Aufl.. Breslau 1789, S. 185.

2) Quantz, a. a. O. S. 203 sagt, man gebrauche die Sordinen bei Violine, Bratsche und Violoncell, »um so wohl den Affekt der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Komponist ein Stück darnach einzurichten weiß, eine wüthende Gemüthsbewegung, als die Verwegenheit, Raserey und Verzweiflung desto lebhafter auszudrücken«.

3) mit Ausnahme des Kontrabasses natürlich, der nach Mendel (S. 606) nie mit Sordinen versehen wurde. — Wir gebrauchen die Bezeichnung Quartett in der ungenauen, jedoch allgemein üblichen Bedeutung des kompletten Streichorchesters.

mittel besitzen. Alle mit *furioso* überschriebenen Arien weisen nur Quartett auf, wie auch alle Szenen, in denen die so oft beschworenen Furien eine Rolle spielen. »Der Violinist, welcher dergleichen spielet, kann nicht umhin, er muß dadurch aus sich selbst gesetzet und grimmig werden; da martert er gleichsam sein Instrument sowohl als seinen ganzen Leib«.[1]) Von *Achille* (1692) bis *Jason* (1720) finden wir die abwechselungsreichste Benutzung des Tremolo, das namentlich in der tieferen Lage die Schauer der Seele prägnant zu malen vermag; auch in *Admet* (1730) wird die »gräßliche« Sinfonie der Furien auf die Wirkungen der Violin-*g*-Saiten aufgebaut.

Umgekehrt erhält die Szene sofort ein freundlicheres Gesicht, wenn die tiefere Lage unbenutzt bleibt, also durch Weglassung von Violoncello und Baß. Über die Verwendung von Violinen allein ist oben gemeldet. Violinen und Violen dienen oft dazu, Schatten- und Traumhaftes zu malen; ein sehr hübsches Beispiel bietet Nebucadnezar's Traum (3 Violinen und 3 Violen). Den Aufblick zum Himmel, zu den Sternen charakterisieren auch Violinen mit *Violette senza Cembalo* z. B. in *La Forza della virtu* (1700).

Eine weitere, recht ausgebreitete Verwendung findet das Quartett in den »accompagnierten« Rezitativen. Schon in der venetianischen Oper setzen an Stellen, wo die Stimme eines Geistes, eines Orakels spricht, die Violinen in lang ausgehaltenen Akkorden ein.[2]) Chrysander schreibt die Erfindung des accompagnierten Rezitativs Alessandro Scarlatti zu, der es in *Rosaura* (III, 8) zum ersten Male angewendet haben soll.[3]) Die Hamburger ahmen den Gebrauch frühzeitig nach; schon in der ersten uns erhaltenen Oper Keiser's, *Adonis* (1697),[4]) wird die Prophezeihung des Proteus von gehaltenen Streichakkorden begleitet, auch Steffani schreibt accompagnierte Rezitative in *Atalanta* (1698).

Anfangs wurde es, wie bei der venetianischen Oper, zur Begleitung von Geister-Erscheinungen und Orakel-Verkündungen und auch nur in Form von langgehaltenen, langsam wechselnden Akkorden gebraucht; allmählich gewann es freiere Bewegung und Abwechslung und diente später zur Hervorhebung jedes beliebigen, besonders dramatischen Momentes.

Doch bleibt in der ganzen Hamburger Zeit der Streichkörper dem dramatischen Rezitativ treu, und die Stellen, an denen ein anderes Instrument das Quartett verstärkt, sind von ganz außerordentlicher Seltenheit. Doch kommt in *Antiochus* (1708) die Oboe, in *Otto* (1728) wie

1) Mattheson, *Critica Musica* I, 128.

2) Kretzschmar, Venet. Oper. Viertelj. für Mus.-W. 1892, S. 28.

3) Allg. Mus. Ztg. 1882, Nr. 52.

4) Auch das nach Kretzschmar (ebd. S. 27) schon in Scarlatti's *Didone* (1641) gebrauchte mehrstimmige Rezitativ findet in Keiser's *Adonis* seinen Platz.

auch in *Nebucadnezar* (1704) das Fagott in ganz schüchterner Verwendung vor zur Erzielung einer besonders auffälligen, überraschenden Wirkung[1]). Diese Fälle bilden nur Ausnahmen, und wir sehen, daß die Regel die schon von Praetorius herausgehobenen Vorzüge der *Capella Fidicina*[2]) voll und ganz anerkannte.

Vieuville in dem Werk *Parallele des Italiens et des François, en ce qui regarde la Musique et les Operas*, Paris 1702 ergeht sich in Bewunderung über die Vielseitigkeit des Ausdrucks, den namentlich die Italiener den Streichinstrumenten entlocken. Nachdem er über die »schnellen Bewegungen« der Furienmalerei sich verbreitet, fährt er fort: »Soll die Symphonie eine Stille und Ruhe vorstellen, welches doch eine der vorigen ganz entgegenstehende Eigenschafft ist, so gelinget es den Italiänern hierin nicht minder. Da ergreiffen sie gewisse Tone, die so tieff heruntersteigen, daß sie die Seele des Zuhörers gleichsam mit sich in den Abgrund ziehen. Da sind die Bogen Striche von unendlicher Länge, die durch einen sterbenden Ton gezogen werden, welcher allgemach schwächer wird, bis er zuletzt gar vergehet.«

Doch genügte den späteren Ansprüchen diese vielseitige und fast ausschließliche Verwendung der Streicher nicht mehr; vom Januar 1723 lesen wir eine Notiz, worin der Kritiker bei einer italienischen Oper in München[3]) (*Adelaide* von Pietro Torri), in der »die Violinisten keine Zeit hatten, sich in den Arien viel umzusehen«, tadelt, daß »keine *variation* der Instrumente gehöret wurde, da doch die Opera über sechs Stunden dauerte; außer daß der berühmte Schubauer eine einzige Aria mit der Traversiere accompagnirte«.

Wir sehen also, das Publikum verlangte nach Abwechslung in der Klangwirkung des Orchesters, und so gesellten sich zu dem schon recht ansehnlichen Ensemble der Streicher nun zunächst die Holzbläser, denen im Gegensatz zu jenen eine ganz prägnante, mit gewisser Regelmäßigkeit und Verbindlichkeit wiederkehrende Charakterisierung oblag.[4])

Erst die letzte Periode, die die Bläser manchmal nur zur Verstärkung

---

1) In Händel's *Serse* (1738), der allerdings nicht in Hamburg zur Aufführung kam, finden wir auch Flöten.

2) *Syntagma musicum* III, 133 ff. »Der Sonus und Harmonia der Violen und Geigen kontinuieret sich immer nach einander mit sonderbahrer Liebligkeit ohne einige respiration, deren man uff blasenden Instrumenten nicht entrahten kann«.

3) Critica Musica I, 254/55.

4) »Vorbericht« der Oper *Calypso* (1727), Hamburgische Opern Bd. 6 Y S. 5226. ». . . . . . Es ist mehr als wahrscheinlich, daß das Vergnügen, so wir von den allerbeweglichsten Thönen der Instrumental-Music empfinden, zum Theil durch gewisse Ideen, die wir denselben beyfügen, von Gemüths-Bewegungen, so unserer Einbildung nach durch diese Thonen exprimiert werden, verursacht wird«.

der Singstimme benutzte (*Circe* 1734, *Polidorus* 1735), ging zaghaft von diesem Gebrauche ab, und wir können es fast als Anachronismus ansehen, daß in *Alexander* (1726) schon der ganze damals gebräuchliche Holzbläserchor von Flöten, Oboen und Fagotten gleichzeitig auftritt als die Vorahnung einer neuen, kommenden Kunstphase, die wir dem Genie Händel's verdanken und zurechnen. Jedenfalls ist diese Zusammenfassung der Holzbläser, der wir in der späteren, wie in der heutigen Oper so zahlreiche, ungeahnte Effekte verdanken, damals eine ganz und gar vereinzelte Erscheinung. Die oben betonte Prägnanz der Charakterisierung, die jedem einzelnen Instrumente eigen war, mußte ja von selbst eine derartige Mischung fremd gegenüberstehender Elemente verbieten.

Als erste Gattung der Holzblasinstrumente begegnet uns

Die Flöte.

Die zahlreichen Arten der Flöten haben im Altertume, namentlich in der griechischen Musik, wegen der vollkommenen Weichheit ihres Tones und ihrer leichten Beweglichkeit eine viel größere Rolle gespielt als in der heutigen.[1]) Freilich läßt sich nicht mehr genau feststellen, in wie weit sich diese antiken Flöten mit denen des Mittelalters und unserer Zeit decken.[2])

Jedenfalls kann es als eine Wiedergewinnung der griechischen Musikempfindung angesehen werden, daß bei der Entstehung der Oper zur Zeit der musikalischen Renaissance den einzigen, melodischen Bestand des Orchesters 2 Flöten bildeten,[3]) die freilich bald genug durch Violinen verdrängt wurden.[4])

Im Beginn des Mittelalters sehen wir noch 2 Gattungen von Flöten vertreten, die Lang- und die Querflöte.[5]) Das XVI. Jahrhundert hatte die Gepflogenheit von jeder Instrumentengattung ganze Chöre zu 4 bis 8 Stimmen zu bauen, um die mehrstimmigen Tonstücke durch die

---

1) »was mit dem ganzen Charakter der klassischen Kunstideale zusammenhängen mag«. Helmholtz, Tonempfindungen, Braunschweig 1863, S. 310.

2) ebd. S. 363 ist die Vermutung ausgesprochen, daß »die αὐλοὶ vielleicht unseren Oboen ähnlicher« gewesen seien. — Rohrblatt läßt sich bei den griechischen Flöten nach Fleischer mit Bestimmtheit feststellen. — Nach Fétis reicht die von ihm untersuchte altägyptische Flöte im Museum zu Florenz bis *d*.

3) Rudhardt, Geschichte der Oper zu München, Freising 1865, S. 15.

4) Nach C. Stumpf, Tonpsychologie, Leipzig 1883/90 I, 342 wäre vielleicht in analoger Weise das seit dem vorigen Jahrhundert bemerkbare Drängen nach einer höheren Stimmung »als eine Art Anhänglichkeit an die frühere Stimmung der ganzen Musik, als Rückfall, Atavismus zu deuten«.

5) Mahillon, *Catal. descript.* I, 45 giebt an, daß die Querflöten schon im XIV. Jahrhundert in West-Europa stark verbreitet gewesen seien.

gleichen Instrumente auszuführen.[1]) Auch in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts erhält sich noch dieser Gebrauch; so mag es uns nicht wundern, daß Praetorius nicht weniger als 8 verschiedene »Plockflötten« und 3 »Querpfeiffen« anführt.[2])

Die Hauptvertreter der Langflöten hatten nach v. Wasielewski[3]) den Umfang Diskant *g'—f'''*, Alt und Tenor *c'—h''*, Baß *f—d''*. Fétis[4]) giebt den Umfang, wohl aus Versehen, durchschnittlich eine Oktave tiefer an. Von den »Querpfeiffen« oder »Schweitzerpfeiffen« umfaßte der Diskant die Töne *a'—a'''*, Alt und Tenor *d'—d'''*, Baß *g—g''*.[5])

Die erste Art wurde *Flûte à bec* oder »Schnabelflöte«, auch *Flauto dolce*[6]) nach ihrem auffallend zarten Ton genannt; die zweite Art hieß *Traversa vel Piffaro.*

Die *Flûte à bec* war die im Mittelalter bis zum XVIII. Jahrhundert hauptsächlich gebrauchte, die Querflöte wurde erst im XVIII. Jahrhundert allgemein beliebt und hat dann die ältere Schnabelflöte fast völlig verdrängt[7]). Die letztere wies schon im XVI. Jahrhundert eine (gewöhnlich durch eine Kapsel geschützte) Klappe auf, während bei der Querflöte diese Verbesserung erst viel später vorgenommen wurde. Wenngleich die Deutschen die ersten waren, die die Querflöte wieder hervorsuchten[8]) und ihr dadurch den Namen der *Flûte allemande*, *German Flute* verschafften, so ist diese erste Verbesserung, die Einführung der Klappe für den bisher fehlenden Ton *dis*, in Frankreich erfolgt, nach Quantz[9]) etwa zwischen 1650—1660. Noch in dem letzten Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts wurden nach Quantz in Deutschland Querflöten ohne Klappe verfertigt, deren Unvollkommenheit ihre Einführung in die Kunstmusik verbot.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts finden wir beide Flötenarten neben einander benutzt, und Hotteterre, der auch die *dis-*

---

1) v. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, Berlin 1878, S. 105.

2) Mersenne veröffentlicht in seiner *Harmonie universelle* 1636 ein *Air de cour pour les Flûtes d'Allemand*«.

3) a. a. O., S. 81.

4) *Histoire générale de la Musique*, V, 182.

5) v. Wasielewski, a. a. O., S. 83 giebt *d' g* und *c* als die Grundtöne an, was mir unerfindlich.

6) Merkwürdiger Weise findet sich bei Praetorius die flüchtige Zwischenbemerkung »Doltzflötten (welche sonsten Querflötten geheisset)«; das ist jedenfalls ein Irrtum.

7) Fleischer, Führer, S. 15/16.

8) Eisel, Mus. αὐτοδ. S. 81 behauptet mit lächerlichem Stolz: die *Fleute traversiere* sei von den Deutschen »erfunden worden«.

9) Versuch einer Anleitung die Floete traversiere zu spielen. 1789, S. 24.

Klappe schon kennt,[1]) giebt Anweisungen sowohl für die Lang- wie für die Querflöte; das Prinzip ist wesentlich dasselbe, nur daß die Querflöte in *d*, die *Flûte à bec* in *f* stand.[2])

Wir sehen also, daß von der großen Zahl der Arten hauptsächlich zwei ihren Weg in das Orchester fanden, die *Traversa* in *d* und der *Flauto dolce* in *f*; wenn Mattheson noch 1713[3]) drei im Gebrauch befindliche *Flûtes douces* erwähnt, nämlich Diskant- (*f'*—*f'''*), Alt- (*c'*—*c'''*) und Baßflöte (*f*—*f''*), so müssen wir hinzufügen, daß sich für Alt- und Baßflöte nur ganz vereinzelte, nicht bedeutsame Belege in der Orchestermusik finden, da ihr allzu matter und wenig durchdringender Klang, zumal in der tieferen Lage, einen häufigeren Gebrauch verhinderte. Eisel[4]) versteht unter *Fleute douce* nur die Diskantflöte und erwähnt die anderen als Abarten mit speciellen Namen.

Die *Traversa* scheint in Deutschland dem Orchester erst um 1700 einverleibt worden zu sein[5]) und zwar mit der einzigen *dis*-Klappe; die zweite Klappe, die erst alle Mängel der Unreinheit beseitigte, wurde von Quantz angebracht im Jahre 1726.[6])

In Hamburg finden wir, obigen Ausführungen entsprechend, in der ersten Zeit nur die *flûte douce* in *f* vertreten: schon in *Acis et Galatée* (1698) erscheinen zwei Flöten[7]) als die ersten und einzigen Blasinstrumente. Keiser, der ein besonderer Liebhaber der Holzbläser war, nutzt ihren ganzen Umfang aus; *Adonis* (1697) zeigt bereits zwei *Flauti dolci* in der Stimmlage *f'*—*c'''*. In *La Forza della virtu* (1700) fügt Keiser eine dritte hinzu und erweitert den Umfang bis *d'''*, auch die Opern *Masaniello* (1706) und *Antiochius* (1708) verwenden 3 Flöten bis *e'''* aufsteigend. In *Orpheus* (1709) finden wir nicht weniger als 5 Flöten[8]) zu einem reizvollen Gesamtbild vereinigt, das in poetischem Zauber den geheimnisvollen Glanz

1) *Principes de la Flûte Traversière ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte à bec ou Flûte douce et du Hautbois*, Amsterdam, S. 12.

2) ebd. S. 36.

3) Orch. I, 270/72.

4) Mus. αὐτ. S. 78/79.

5) Quantz, a. a. O. S. 24.

6) ebd. S. 25. — S. 28 wird erwähnt, daß man in den zwanziger Jahren des XVIII. Jahrh. die Flöte verlängert habe, um das *c'* und mittels einer Klappe *cis'* hinzuzufügen. »Weil aber solches sowohl der reinen Stimmung, als auch dem Tone der Flöte selbst nachtheylig zu seyn geschienen, so ist diese vermeynete Verbesserung wieder erloschen, und nicht allgemein worden.«

7) Sie sind hier im französischen Violinschlüssel notiert, ein Gebrauch, der vorübergehend auch in Hamburg versucht, bald jedoch von der jetzt noch üblichen im deutschen Violinschlüssel verdrängt wurde. Vereinzelt findet sich auch der Sopranschlüssel, jedoch nur aus Gründen der Bequemlichkeit, wie dies bei den Violen erörtert wurde.

8) Der Umfang dieser Flöten beschränkt sich auf *c'* — *c'''*.

der schönen die Musik verherrlichenden und verklärenden Sage wiedergespiegelt; in *Arsinoe* (1710) ist die Zahl wieder auf vier reduziert.

Heraclius (1712) bringt zum ersten Male die *Flûte Allemagne*;[1]) sie bewegt sich meist in der hohen Lage, die, nach dem ersten Drittel der Hamburger Periode üblich geworden, das Instrument in der Oktavenbegleitung (nicht wie anfangs im Einklang) zur Violine erst zur volleren und würdigeren Geltung kommen läßt; der übliche Umfang ist *d'—e'''* (*f'''*).[2]) Die *Traversa*, die wir in Hamburg nur in der Zweizahl vertreten sehen, scheint namentlich von Händel und Telemann bevorzugt worden zu sein, während Keiser noch vielfach die alten Langflöten, auch in größerer Anzahl, gebraucht, vielleicht nur, weil man für die Querflöten nicht die stärkere Besetzung durchführen konnte.

So erhalten sich beide Flötenarten nebeneinander im Gebrauch; in *Tamerlan* (1725) werden sogar in demselben Stück 2 *Traverse* und 2 *Flauti* vereinigt.

Flauti dolci finden sich noch oft in der Dreizahl, in *Trajanus* (1717), *Cupido* (1724) bis zu *Cleofida* (1732). Wie sehr man überhaupt die Flöten in Hamburg liebte, geht daraus hervor, daß man z. B. in *Otto* (1726) an geeigneten Stellen Flöten hinzufügte, auch wo das Original keine verlangte. Vielleicht hat dies seine Begründung in der guten Besetzung des Instruments durch den tüchtigen Musiker Freymuth, der besonders die Querflöte und Oboe vollendet spielte.[3])

Mit den Lang- und Querflöten werden in Hamburg auch die Instrumente *Piccolo*[4]) und *Zuffolo*[5]) kombiniert. Die Piccoloflöte ist jedenfalls aus der schon bei Praetorius erwähnten »Schweitzerpfeiff« hervorgegangen und war für die Traversa, was der Flageolet für die Langflöte. Der Flageolet taucht nur flüchtig einmal in *Jason* (1720) auf; Mattheson[6]) hält ihn für unwürdig, zur Musik gerechnet zu werden. Er hatte nach Eisel[7]) die Noten d'—c''' (jedoch ohne das tiefere dis), die jeden-

1) Ungenauigkeiten für das damals gebräuchliche *d'Allemagne* oder *Allemande*.

2) Gegen Mitte des XVIII. Jahrhunderts ward der Umfang nach oben bis *a'''* erweitert; wenigstens giebt dies Gioachino Moldenit in der Vorrede zu seinen *Sei Sonate da flauto traverso e Basso continuo* (Hamburg 1753) an und fügt hinzu, daß er ein Mittel gefunden, nach unten und nach oben die Skala noch um eine Quart zu erweitern. Die von ihm komponierten Flötensonaten verlangen dem entsprechend die Töne *a — a'''*.

3) Critica Musica I, 113.

4) z. B. *Rinaldo* (1715), »Sieg der Schönheit« (1722).

5) z. B. in *Tomyris* (1717) und *Cupido* (1724) (3 Flauti und 2 Zuffoli).

6) Orch. S. 270/72.

7) Musicus *αὐτοδίδακτος* S. 80. — vgl. auch v. Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert, S. 79.

falls eine Oktave höher klangen;[1]) Majer[2]) läßt ihn bis e''' und f''' steigen.

Ähnliche Beschaffenheit und Umfang in Übertragung auf die Querflöte[3]) dürfen wir für das *Piccolo* dieser Zeit in Anspruch nehmen; es steigt in seiner nicht häufigen Verwendung nicht über *d'''*.

Offenbar als Ersatz für das Piccolo, für dessen Anwendung wir in in Keiser's Opern keine Belege finden, benutzte dieser ein eigenartiges Instrument, Zuffolo. Es erscheint zuerst in *Tomyris* (1717), wo der Komponist die Wahl läßt zwischen »Traversa ò Zuffolo«, wird in demselben Jahre nochmals in *Trajanus* versucht, dann in *Cupido* (1724) zur Verstärkung der 2 oberen von 3 Flötenstimmen, in *Jodelet* (1726) und in der Neubearbeitung des *Croesus* (1730) gebraucht. Auch schon in seiner »Serenata« (1716), die also den ersten Versuch repräsentierte, hat Keiser das Zuffolo benutzt.[4])

Der Umfang ist in der ersten Zeit a'—d''', später g'—e'''.

Es muß uns Wunder nehmen, daß die Instrumenten-Historiker sich alle über das Zuffolo totschweigen und selbst Mattheson's selbstgefällige Redseligkeit hier versagt. Lindner[5]) erklärt es für »ein hohes, scharfklingendes Instrument zwischen Oboe und Schalmei«, mit dieser ungenauen Andeutung können wir uns nicht zufrieden geben. Mendel[6]) sagt kurz »Zufalo (ital.) Flageolet«; auch das dürfte nicht der Wirklichkeit entsprechen, sonst konnte ja Keiser einfach den in seiner Zeit noch recht gebräuchlichen Flageolet benutzen.

Eine deutlichere Fährte weist uns Walther[7]), der ein Instrument »*Ciufolo pastorale*, eine aus verschiedenen Röhren bestehende Hirten-Pfeiffe« anführt und auf die Pansflöte verweist. Diese Fährte giebt uns die Richtschnur für weitere Aufklärungen, die wir aus Mahillon[8]) schöpfen können. Mahillon erwähnt eine Reihe von Pansflöten, daran anschließend ein Instrument mit folgendem Umfang:

---

1) Mahillon, Cat. descr. I, 441 führt verschiedene Flageolets an, deren Skala mit *d''* und *dis''* beginnt. — Auch Schneider, Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente, giebt den Umfang des Flag. *d''* — *d''''* an.

2) Music-Saal S. 57.

3) Als Beweis für die nahe Verwandtschaft und zugleich für das lange Leben der *flûte à bec* diene die Thatsache, daß die Flauto piccolo-Partie in Mozart's »Entführung« (1781) für eine Langflöte geschrieben ist.

4) Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, S. 113.

5) a. a. O., S. 107.

6) Musikalisches Konversat. Lexikon.

7) Musicalisches Lexicon S. 168.

8) *Catal. descript*, Gand, 1896.



und bemerkt dazu: »*Cet instrument porte en Lombardie le nom d'organnis, fistola pani, siringa et quelque fois aussi zoffolo pastorale*«. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das vorher genannte *Ciufolo* und dieses *Zoffolo* mit unserem Instrument identisch sind, umsomehr als der Umfang bis *e'''*, wie er oben erwähnt ist, sich mit dieser Angabe deckt; es wurde eben offenbar wie die Piccolo-Flöte eine Oktave tiefer notiert.

Hieraus erhellt, daß wir unter *Zuffolo* eine aus einer Reihe von Einzelflöten zusammengesetzte Pansflöte zu verstehen haben, was sich auch durch die Art der Hamburger Verwendung bestätigt.

Von den sonstigen Flötenarten, zu denen eine von Fleischer[1]) und Mahillon[2]) erwähnte *Flûte d'amour* gehört, finden wir nur sehr flüchtige Beispiele. Händel wendet in *Riccardo* (1729) eine *Traversa bassa* an; sie steht in *b* und bewegt sich in *g'-b''*. Auch über dieses Instrument, das wahrscheinlich von Händel neu versucht wurde, sagen Eisel, Majer, u. s. w. nichts; wenn der Umfang dem der langen Baßflöte entsprach, reichte er von *f-f''*. Dies bestätigen die von Mahillon angegebenen Instrumente, der ihnen oben bei *d* die Grenze setzt; die von ihm citierten[3]) *Flûtes basses traversières* gehen von *fis* und *es* aus[4]).

Wir entnehmen aus einem Vergleich dieser Angaben mit der oben angeführten Notation Händel's, wie auch aus einer Bemerkung Schneider's[5]), daß die Baßflöte eine Oktave höher aufgezeichnet als gespielt wurde; die *b*-Baßflöte mußte also eine None nach unten transponieren.

Die in Telemann's *Don Quichott* (1735) gebrauchte »Quartflöte« stand, wie ja der Name schon sagt, nach Eisel[6]) ein Quart höher als

---

1) Führer S. 19, No. 257.

2) a. a. O., I, 257; auch Grove, *Dictionary* I, 538, erwähnt die »Liebesflöte« als Pendant zur *Oboe d'amore*.

3) a. a. O., II. 317.

4) Nach Fétis, *Instruments de Musique*, Paris 1867, müssen die tieferen Töne dieser Flöte »*rauques ou sourds*«, also rauh oder stumm und wohl nicht gut verwendbar sein.

5) Historisch-technische Beschreibung der musicalischen Instrumente S. 19. — Mahillon bestätigt II, 319 diese Oktavennotierung bei einer neueren Baßflöte. — Vergl. auch v. Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert S. 81.

6) *Musicus αὐτοδίδακτος* S. 80.

die *Flûte douce*, während Walther[1]) auffallender und unkorrekter Weise den Umfang wie bei der gemeinen Flöte *c'-c'''* angiebt; Telemann benutzt nur die Höhe bis *h''*.

Ein anderes Holzinstrument, das eigentlich nichts mit der Flöte gemein hat, jedoch einmal als Ersatz für die Flöte gebraucht wird, sei hier kurz erwähnt; es ist das von Händel in *Tamerlan* (1725) benutzte hohe *Cornetto*. Fétis giebt für den franz. »Diskant-Zincken« den Umfang *c'-d'''* an[2]), — Händel gebraucht thatsächlich die Lage *c'-c'''*, während Eisel[3]) den wenig differierenden »Ambitus« *a-c'''* fixiert«. Wir haben es also hier offenbar mit dem Diskant-Zincken zu thun, der nach Mattheson[4]) »nicht meritieret, daß sich jemand sonderlich mehr darauf lege und seinen Wind so unnütz anwende, wie wol vor diesen geschehen.«

Die »modesten« Flöten gehören zu den ausdrucksvollsten Instrumenten und kommen »einer moderierten Menschen-Stimme am allernächsten«[5]); sie zeigen die doppelte Fähigkeit, »in traurigen Arien auf das beweglichste winseln und auf das verliebteste in den zärtlichen Arien seufzen« zu können[6]).

So finden wir denn als Hauptmission der Flöte die Begleitung der heiteren, hoffnungsfrohen, wolkenlosen Liebesempfindungen; schon in *Achille et Polixène* (1692) tritt dies deutlich hervor und bestätigt sich in der ganzen Opernperiode mit schier beispielloser Regelmäßigkeit, so daß wir keine einzelnen Belege zu geben brauchen. Sehr übersichtlich ist der Gegensatz zwischen den Chören »der Liebenden« und »der Soldaten« in *Circe* (1734) durch Hinzunahme und Weglassung der Flöten angedeutet.

Der Ausdruck der Trauer neigt zur tieferen Lage hin; auch dafür finden wir reichliche Beispiele, deren wirkungsvollstes, wie ja begreiflich, gerade in der Stelle der Baßflöte in *Riccardo* (1729) sich wiederspiegelt. So wird hier die Anrufung des Todes von der Flöte begleitet, eine Malerei, die uns eine direkte Brücke zu der noch häufigeren Charakterisierung von Schlaf, Müdigkeit, freundlichen und sorgenlosen Träumen schlägt. Schon in *Janus* (1698) finden wir eine derartige Szene; Mattheson meint, daß in den »sanften und kriechenden Eigenschaften« namentlich der Langflöte an sich schon etwas Ermüdendes liege.

Neben dieser abgeleiteten Symbolisierung liegt namentlich den hochliegenden, bewegteren Flötenpartien der Ausdruck des heiteren, freudigen

1) Musicalisches Lexicon S. 247.
2) *Histoire gén. de la musique*, V, 193 ff.
3) a. a. O., S. 94.
4) Orch. I, 269/70.
5) Orch. I, 270.
6) *Critica Musica* I, 114.

Naturlebens ob. Des Baches Gemurmel (*Octavia* 1705) und des Windes Gesäusel (*Tomyris* 1717), sowie des Zephirs Spielen und Kosen (*Rodelinda* 1734) sind oft gewählte Vorlagen; namentlich verleitet die höchste Lage zur Nachahmung des Vogelgezwitschers, des Vogelgesangs. Die wunderbare Stelle der 5 Flöten in *Orpheus* (1709) ist das vollendetste Beispiel. Händel zieht zuweilen zu noch täuschenderer Nachahmung die Piccoloflöten heran; der Flageolet hat ja auch diesen ausgesprochenen Charakter. Das Zuffolo mit seinen hellklingenden, sich oft wiederholenden, kurzen Läufen verrät ebenfalls die Absicht des Komponisten, das Springen und Singen, das Leben und Weben in der freien Natur unserem Empfinden nahe zu bringen; in übertragener Bedeutung zeichnet es auch in *Jodelet* (1726) die Naivität des Naturburschen.

Die Flöte war also ausersehen, ganz bestimmt abgegrenzte Gefühle, Gemütserregungen und Naturschilderungen in dem Hörer zu erwecken; und wir müssen die Prägnanz in der Ausdrucks-Bestimmung, wie die bindende Gesetzmäßigkeit bewundern, in der uns diese Ausnützung des Klangeffekts in der ganzen Hamburger Opernzeit entgegentritt.

Aus der auf die frühesten Zeiten zurückgehenden Schalmei entstand

Die Oboe.

Als Zwischenstufe giebt Fétis die französische *Douçaine* an, die, im XV. und XVI. Jahrhundert gebräuchlich, in 3 Arten existierte: als Diskant mit dem Umfang *d'-a''*, der im XVI. Jahrhundert durch Anbringung von 2 Klappen unten bis *c'* und oben bis *c'''* erweitert wurde, als Tenor (*g-d''*) und als Baß (*C-c'*). Durch Hinzufügung der Klappen (für *cis* und *dis*) [1]) ward aus der mangelhaften Diskant-Douçaine erst ein künstlerisch verwertbares Instrument, das in verschiedenen Tonarten zu spielen gestattete. Dies soll nach Quantz[2]) zu derselben Zeit geschehen sein, wo die Verbesserung der Traversière vor sich ging, also etwa zwischen 1650—60. Aus der größeren Diskantschalmei entstand nach Fleischer[3]) die Alt- und Baß-Oboe, während die kleine Diskant-Douçaine sich durch Verbesserungen J. C. Denner's in Nürnberg (1655—1707) zu unserer heutigen Oboe entwickelte, die ja früher den Namen *Oboe piccolo* führte.[4])

Jedenfalls existierte die Oboe schon in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts; denn wir besitzen eine *Chanson à trois parties pour le Hautbois de Poitou*, die schon 1636 veröffentlicht ist. Die Angabe

1) Mendel, VII, 318. — Nach Schneider, Historisch-technische Nachrichten. S. 22, waren die Klappen für *c* und *dis* bestimmt, während nach Fleischer sie das *dis* der ein- und zweigestrichenen Oktaven regulierten.

2) Versuch einer Anleitung die Floete traversiere zu spielen S. 24.

3) Führer S. 22.

4) Mendel, VII, 314.

Schneider's[1]), der 1720 als das Geburtsjahr der Oboe bezeichnet, beruht auf einer Verwechslung mit der *Oboe d'amore*.

Die Einführung der Oboe in die verschiedenen Länder vollzog sich nicht gleichzeitig; noch 1702 giebt de Vieuville an, daß der Hautbois bei den Italienern noch nicht gebräuchlich sei, während Frankreich und Deutschland ihn längst kultivieren. Auch aus Mattheson's Mitteilung erhellt, daß die Franzosen zuerst die Oboe gebrauchten[2]), denen die Deutschen nachfolgten; um die Wende des XVII. Jahrhunderts veröffentlichte Hotteterre bereits seine Methode für den Hautbois, die er ganz analog der Flöte entwickelt. Bald darauf gehörte die Oboe bereits zu den beliebtesten Instrumenten und erreichte den Gipfel ihrer Popularität, nachdem der Bürgermeister Gerhard Hoffmann (1727) sie durch Anbringen von 2 weiteren Klappen (*Gis* und *B*) zur Erfüllung aller gerechten Ansprüche der kritischen Musiker befähigt hatte.[3])

In Hamburg begegnet uns die Oboe zuerst in *Achille* (1692), während *Acis et Galatée* (1689) noch keine aufweist; allerdings ist die Mitwirkung der 2 Oboen auch 1692 noch recht schwach. In *Adonis* (1697) sehen wir sie dagegen sehr rege beteiligt, den Klang des Orchesters zu verstärken und zu füllen; sie dienen, wie schon in den voraufgehenden Opern Steffani's (1695 und 96) dazu, die Melodie der 2 Violinen deutlicher hervorzuheben und durch teilweises Mitspielen die Gegensätze in den Stärkegraden eindrucksvoller zu gestalten. Vielfach werden nur die Ritornells mit Oboen verstärkt. In *Janus* (1698) entlockt Keiser den Oboen eine schwermütige Kantilene, ohne jedoch ihre sonstige Stellung als Füllinstrument zu verändern; der Umfang ist bisher immer *c'-a"*. Dieser bleibt auch in der eigenartigen, nur mit einer *Oboe solo* (ohne alles Weitere) begleiteten Arie in *La Forza della Virtù* (1700).

Allmählich entwickelte sich eine ungeheure Fertigkeit im Oboespiel und in *Claudius* (1703)[4]) sehen wir das Instrument vor keiner chromatischen oder Koloratur-Schwierigkeit zurückschrecken. Händel bringt in *Almira* (1705) neben schön singenden Teilen recht gewagte Arpeggien, die sich auch später z. B. in *Flavius* (1729)[5]) wieder finden; jedenfalls ein Beweis für eine überaus gewandte Technik, der gegenüber die heutigen Oboespieler ihr Unvermögen eingestehen müssen.

Diese Verwendbarkeit reizte die Komponisten zu zahlreicherer Ein-

1) Schneider, a. a. O., S. 21.

2) *Critica Musica* I, 113.

3) Orch. I, 268 — vgl. auch Eisel, *Musicus αὐτοδίδακτος* S. 96.

4) Hier bewegen sich die Oboen in $^1/_{128}$ Figuren.

5) Siehe daselbst:  etc.

stellung; wir finden in *Carneval* (1707) drei, in *Antiochus* (1708) sogar 4 Oboen, während von 1709 ab die Dreizahl geradezu Regel wird und erst gegen Schluß der Opernzeit wieder auf 2 zurückgeht. In dieser Zeit hat sich auch der Umfang des Instruments erweitert bis *c'''* und *d'''* der sowohl von Mattheson 1713, als auch von Eisel 1738 als der übliche angegeben wird.

Die Oboen dienten zunächst, wie dies ihre Abstammung von der Schäfer-Schalmei erraten läßt, zur Charakterisierung der ländlichen, sorglosen Fröhlichkeit; so treten sie schon in *Achille* (1692) an den Stellen hervor, wo die jauchzenden Schäfer zum Tanze sich finden. Diese Aufgabe, die sich auch auf allgemeine Schilderung von Ländlichkeit und Naturszenerie ausdehnte, haben sie die ganze Zeit hindurch erfüllt; zugleich hat die oben ausgeführte gesteigerte Verwendbarkeit und Beweglichkeit die Oboen, die nach Mattheson[1]) »durch ihren zugleich lieblichen und durchdringenden Klang, in hurtigen Sachen, die Violinen selbst übertreffen«, allmählich zu ständigen Begleitern derselben gemacht, so daß wir sie immer mit den Violinen mitgehend denken müssen, falls keine spezielle Andeutung über ihr Wegbleiben gemacht wird.

Die getragene Kantilene blieb daneben zum Ausdruck der Schwermut (*Janus* 1698), in chromatischer (*Claudius* 1703) oder sehr tiefliegender Melodie (*Flavius* 1729) zum Malen der herzzerreißenden Trauer und Klage im Gebrauch. In *Jason* (1720) ist durch die schleppenden Akkordfolgen von 3 Oboen in Verbindung mit tiefliegenden Instrumenten der Schauer des Kirchhofs veranschaulicht.

Ähnlich ist auch der durch Sordinen erreichte Effekt, wie er uns in *Fredegunda* (1715) zuerst begegnet; Violinen und Oboen *con sordini* zeichnen ein Bild der innigen Liebe, die das höchste Opfer bringt und, das Herzensbekenntnis auf den Lippen, sich freudig dem Tode weiht. Die Dämpfung der Blasinstrumente geschah durch »kleine ausgehölte Höltzchen«[2]) oder durch Papier und dergleichen[3]). Auch in *Otto* (1726) und *Circe* (1734) finden sich 2 Oboen *col sordino*, um das unheimlich Erschreckende eines Bildes, einer Geister-Erscheinung zu charakterisieren.

Einen verwandten, wenn auch nicht in dem Maße abgedämpften Klang hatte die *Oboe d'amore*; der birnenförmige Schallbecher nimmt dem Klange der Oboe seine Schärfe und macht ihn lieblicher[4]). Nach übereinstimmenden Nachrichten der Historiker ist das Instrument »ohn-

---

1) *Critica Musica* I, 114.

2) Orch. I, 266.

3) Quantz, a. a. O., S. 203, empfiehlt, »ein Stück feuchten Schwamm in die Öffnung der Instrumente« zu stecken.

4) Fleischer, Führer S. 24.

gefehr Anno 1720 bekannt worden«;[1]) es steht eine Terz tiefer als die gewöhnliche Oboe und »gehet vom Tenor *a* bis ins zwey gestrichene *a*. auch bisweilen höher«[2]).

Schon 1722 benutzt Telemann in »Sieg der Schönheit« die *Oboe d'amore* in warmer, mäßig bewegter Kantilene, um die innigste Hingebung zu malen, die in der bei dieser Oper in feinster Abstufung aufgestellten Liebes-Skala den obersten Platz einnimmt. Auch in *Miriways*[3]) (1728) dienen zwei »*Oboi d'Amore*« als Träger und Leiter der innigen treuen Liebeswärme.

Graun wendet 2 Oboi d'amore sehr wirkungsvoll in *Polidorus* (1735) an, um den aufrichtigen Schmerz über den Tod des Freundes wiederzugeben. In allen drei Opern handelt es sich um das in *a* stehende Instrument[4]), das meist transponierend, zuweilen auch im Ton notiert ist; der dabei benutzte Umfang umfaßt die Skala *d'-c'''* (klingt also *h-a''*).

Neben der *Oboe d'amore* findet sich ein Instrument *Hautboe-Contre*, während der Name der schon von Denner gebauten *Oboe di caccia*[5]) uns nicht begegnet. Was wir unter dieser Hautboe-Contre zu verstehen haben, ist nicht sofort klar; nach Mahillon nannte man in Frankreich die *hautbois de chasse* auch *Haute-contre de hautbois*, die den Umfang *f-g''* hatte[6]). Die Jagdoboe war jedenfalls bedeutend größer als die gewöhnliche, wie die Exemplare im Berliner Instrumentenmuseum darthun; ähnlich verhielt es sich mit der Baßoboe, die nach Mendel[7]) eine Terz tiefer stand als die normale[8]). Die Notation des *Hautboe-Contre* im Sopranschlüssel, wie wir sie in der Oper *Circe* (1734) finden, weist schon auf diese Terztransposition hin; andererseits läßt die Bezeichnung, als eine schlechte Abkürzung des in der Musik damals mit Vorliebe benutzten französischen Terminus, wie auch die obere Grenze des Umfangs *g''*

1) Eisel, Musicus αὐτοδίδακτος S. 100.

2) Majer, Music-Saal S. 47. Walther, Lex., sagt »auch *b''* und *h''*«.

3) In dieser Oper vertritt die Ob. d'am. auch einmal (I, 5) die gedämpfte Oboe, wie die beistehende Klammerbemerkung *surdinata* und der Text der Arie »komm sanfter Schlaf« andeuten.

4) Fétis, Instr. de Mus., Paris 1857 S. 50, erwähnt, daß man in neuerer Zeit die gewöhnlichen Oboen in Frankreich bis *a* herunterführe, nicht eigentlich um diesen Zuwachs an Tönen selbst zu verwerten, sondern um die Stimmung von *c' cis' d' es'* reiner und exakter zu bekommen.

5) Fleischer, Führer S. 24 Nr. 334.

6) *Catal. descr.* I, 236 »*Instrument en bois de buis bruni, garni de 2 clefs de cuivre*«.

7) Mus. Conv.-Lex. VII, 314.

8) Fétis giebt für das XVI. Jahrh. den Umfang der Baß-Oboe *C—a'* an, was mit diesem Instrument nichts zu thun hat.

auf die oben citierte *Haute contre de hautbois* oder *hautbois de chasse* schließen. Die Absicht des Komponisten ist, eine dumpfe, bedrückende Stimmung zu kennzeichnen; die benutzte Skala ist *d'-g''*.

Die Schalmei, der Stammvater fast der ganzen Familie der Holzbläser, fristet noch ein kümmerliches Dasein in dem *chalumeau*. Fétis unterscheidet zwischen diesen beiden Instrumenten, von welchen das eine das Naturinstrument der Hirten, das andere dessen Übertragung und wenn auch unvollkommene Anpassung an die Kunstmusik darstellt. Die Schalmei hat nach ihm den Umfang *a-f'*, während der *chalumeau* von *c'-d''* geht[1]). »Er bestand aus einem ausgebohrten Rohre mit 6 Tonlöchern und einer Klappe, und hatte eine einwärts gebogene Stürze oder Becher, wie unsere Hoboe, wurde auch vermittelst eines solchen Rohres angeblasen, das aber noch in einer besonderen Kapsel saß, die oben ein rundes Loch hatte, welches man an den Mund setzte«. Denner in Nürnberg, der Erfinder der Klarinette, verbesserte zwar das Instrument[2]), vertauschte es jedoch gemach mit der Klarinette, seit welcher Zeit es denn auch aus der Musik verschwunden ist[3]).

Die Verbesserung wird also nicht stichhaltig gewesen sein, wenigstens schreibt Mattheson 1713 in bitterer Satire: »den so genandten Chalumeaux mag vergönnt sein, daß sie sich mit ihrer etwas heulenden Symphonie des Abends etwan im *Junio* oder *Julio*, niemals aber im *Januario* auff dem Wasser zum Ständchen und zwar von weitem hören lassen« [4]) und Eisel vervollständigt 1738 die Beschreibung mit den Worten:

»Von den Teutschen Schalmeyen ist unnötig etwas in diesen Bogen auszuführen, weil selbe nunmehr unter die verrosteten Instrumenta gediehen sind.«[5]) Die Schalmey beschließt ihr thatenreiches Individualitätsleben durch einen Akt der heroischsten Selbstverläugnung: sie geht in dem Dudelsack auf[6]).

Keiser, der für jedes Instrument eine passende Verwendung ausfindig macht, läßt sich auch den *chalumeau* nicht entgehen; er gebraucht ihn in *Croesus* (1711), wo er mit dem hohlen, verschleierten Ton den stummen Prinzen Atis charakterisiert, und hat ihn auch in seiner *Serenata* (1716) angewandt[7]); Telemann schreibt in »Sieg der Schönheit« (1722) 2 *Chalumeaux* vor.

---

1) v. Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert, S. 85 — Walther und Mendel geben den Umfang an: *f'—a''*.

2) Praetorius erwähnt, daß man auf der Diskant-Schalmei kein reines *f*, sondern nur *fis* angeben konnte.

3) Schneider, Historisch-technische Beschreibung S. 38.

4) Orch. I, 272.

5) Musicus αὐτοδίδακτος S. 100.

6) Fleischer, Führer S. 21.

7) Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, S. 113.

Hiermit hätten wir die Oboen mit ihren Unter- und Abarten erschöpft; wir haben gesehen, daß die gewöhnlichen Oboen, die nach Mattheson »gleichsam redend nach der Flute Allemande der Menschenstimme am nähesten« kommen, sich zu den verschiedenartigsten Schattierungen von Gefühlsausdrücken schicken, worin sie von der Oboe d'amore und Contra-Oboe noch an Prägnanz und Eigenart unterstützt werden. Selbst der bescheidene, harmlose *Chalumeau* konnte seine Dienste leisten, und so müssen wir uns verwundern, von den regsamen Komponisten, die jede neue Nuance mit anerkennenswertem Mut und Geschick zu verwerten suchten, die Anfang des XVIII. Jahrhunderts von Johann Christoph Denner in Nürnberg aus der Schalmei entwickelte Klarinette[1]) noch nicht benutzt zu sehen.

Offenbar war der Ruhm des Instruments, der es jetzt infolge seiner leichten Spielbarkeit und seines sympathischen Toncharakters zu den beliebtesten und meistkultivierten des ganzen modernen Blasorchesters erhoben, noch nicht so bald nach Hamburg und dem Norden Deutschlands gedrungen. Mattheson erwähnt es im »Orchester« (1713) mit keiner Silbe, aber Eisel (1738) und Majer (1741), dessen »Music Saal« ja in Nürnberg erschien, haben ihm bereits die Spalten ihrer Berichterstattung erschlossen.

Zu der Familie der Schalmeien und der daraus abgeleiteten Instrumente gehörte auch

Das Fagott,

wie schon die französische Bezeichnung *Basson*[2]) (nämlich *de Hautbois*) beweist. Mit dem von Theseus Ambrosius[3]) erwähnten »*Phagotus Afranii*« hat das Instrument nichts gemein. Es hatte um die Mitte des XVI. Jahrhunderts schon einen großen Grad der Vollkommenheit erreicht[4]); ein Deutscher, Siegmund Schnitzer († 1578 zu Nürnberg), soll ganz vorzügliche Fagotte gefertigt haben, die sich durch saubere Arbeit, reine Stimmung und leichte Ansprache der hohen Töne auszeichneten und daher reichen Absatz nach Frankreich, Deutschland und Italien fanden.[5])

1) J. G. Doppelmayr, Histor. Nachricht von Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 305. — Nach Fétis, *Inst. de Mus.*, Paris 1867, S. 53, sollte die Erfindung schon 1690 erfolgt sein.

2) Schneider, Historisch-technische Beschreibung S. 23 — Fétis, *Instr. de Mus.* S. 50 sagt: »*La famille des hautbois est composée du hautbois proprement dit, qui en est le soprano, du cor anglais, qui est l'alto, du baryton, véritable ténor de cette famille. du basson, qui est le violoncelle, et du contra-basson, dont l'usage nes' est pas introduit en France*«. Wir sehen, es hat sich hier die Vielstimmigkeit der alten Familie erhalten.

3) Introductio in Chaldaicam linguam etc., Rom 1539.

4) Schladebach-Bernsdorff, Univ.-Lex. der Tonkunst, Leipzig 1855 I, 802.

5) Doppelmayr, Historische Nachricht von Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 293.

Nach Quantz[1]) soll die Wiege des Instruments in Frankreich zu suchen sein, wo man die tiefe Schalmei, den Baß-Pommer oder Groß-Bombard, in den *Basson* verwandelte. Den Namen Fagott hat es von der Bündelform (*fagot*) der nebeneinander gelagerten Teilröhren, die man durch Zerlegen der sehr groß gebauten Dolciane erhalten hatte.[2])

Praetorius (1614) kennt 4 Stimmungen des Fagotts, deren tiefste bis *Contra F* und höchste bis *g'* reicht; die höheren Arten verschwinden bald als selbständige Instrumente, und das Baßinstrument des XVII. Jahrhunderts stellt sich als eine Kombination mehrerer, früher einzeln benutzter Stimmungen dar; denn der Umfang reicht unten bis *C*, selbst *Contra B* oder *A* und oben bis *f'* oder *g'*.[3])

Dieser große Umfang und der leichte, nicht so schnell ermüdende Ansatz führen es denn auch bald in die Orchester ein, wo es zunächst den Baß zu den Oboen in den oft eingestreuten Trio-Teilen als Gegensatz zum vollstimmigen Quartett[4]) abgiebt oder auch zur Verstärkung des Generalbasses dient.

In Hamburg begegnet es uns in dieser Eigenschaft zuerst in *Achille* (1692), hier allerdings nur in spärlicher Verwendung. Schon in Steffani's *Alexander* (1695) finden wir Arien mit obligatem »Vagott« begleitet; hier erhält das Instrument über die citierte Verwendung hinaus schon eine tonmalende, charakterisierende Mission, mit der es dann, wie die anderen Blasinstrumente, in der ganzen Periode untrennbar verbunden ist.

Der dumpfe, schleichende Klangcharakter gab den Komponisten die rechte Farbe auf die Palette zum Malen von Mißgeschick, Verhängnis, Schuld und Sühne; mit Vorliebe erscheint es in den Szenen der unglücklichen oder unerlaubten Liebe, des Ehebruchs. Keiser nutzt den Klangeffekt in der umfassendsten und geistreichsten Weise aus; während er in *Adonis* (1697) das Fagott zu ausdrucksvollen Begleitfiguren heranzieht, tritt in *La Forza della virtù* (1700) schon der *Bassono solo* in schnellen, oft sprunghaften Passagen mit unheimlicher Färbung hervor. Der Umfang der in *Atalanta*[5]) von *D-e'* geht, wird oben bis *f'* erweitert.

Wenn schon in *Atalanta* dem Fagott Gelegenheit zur Charakterisierung der Ränke rivalisierender Parteien gegeben wird, so mußte es für das bluttriefende Ehebruchsdrama *Octavia* (1705) das Instrument κατ᾽ ἐξοχήν

1) Versuch einer Anleitung S. 24.

2) Fleischer, a. a. O., S. 25.

3) Nach Doppelmayr, a. a. O., S. 305 soll der vielgenannte Denner eine Art der »compendieuxesten Fagotte, dann inwendig die Röhre sich neunfachtig umwendet, da solche sonsten neunmal so lang sind« gefertigt haben.

4) Nach H. Kretzschmar, Venet. Oper S. 66, war das dreistimmige Trio für 2 Ob. und Fag. in den Ouverturen französischer Gebrauch.

5) Hier wechselt beim Fagott Baß- mit Altschlüssel, nicht, wie später, mit Tenorschlüssel.

werden: Keiser erkannte dies mit scharfem Blick, und so finden wir denn auch in mannigfaltiger Schattierung bis zu 5 Fagotte in der Oper benutzt. Mehrere Arien haben nur Fagottbegleitung, 3 und 5 an der Zahl, deren glatte, unklare, schleichende und packende Figuren die Bahn ebnen sollen, »auf deren abschüssigem Fluge die Pfeile des gehässigen Neides und die Fackeln der verbrecherischen Liebe in plötzlicher Aufeinanderfolge dahinsausen«. Hier wird denn auch der Umfang *C-g'* ausgenutzt, der sich in *Jason* (1720) noch um *Contra-B* erweitert. Nach *Octavia* geht Keiser auf die Dreizahl des Fagotts zurück, die wir in vielen Opern bis 1717 (*Trajanus*) finden; von da ab tritt wieder die Beschränkung auf zwei ein. Hervorzuheben ist der stimmführende Klagegesang zweier Fagotte in *Orpheus* (1709), eine Solokantilene in *Jason* (1720) und *Judith* (1732); um den Effekt des unheimlich Schaurigen noch zu erhöhen, werden auch beim Basson einmal Sordinen angewandt und zwar in *Otto* (1726).

Seine Verwandtschaft mit der Schalmei verrät sich in der Schilderung von Volksszenen, wie in *Croesus* (1711); nach dem Text sollen »zween Bauren auf Schallmeyen und Sackpfeiffen spielen«, die in Übertragung in die Kunstmusik durch 2 Oboen und 2 Bassons wiedergegeben werden.

Die Gegensätze zwischen den freien, fröhlichen, Hoffnung erweckenden und Hoffnung erfüllenden Flötenpassagen und den dumpfen, Unheilschwangeren Fagottgängen konnten in gewisse Beziehungen zu einander treten; die in Hoffen und Bangen vom Schicksal gefangen gehaltene Stimmung wird in *La Forza della virtù* (1700) durch rollende Triolenfiguren von Flöten und Bassons gemalt. Der haltlose Charakter des Olybrius in »Sieg der Schönheit« (1722), schwankend zwischen verhängnisvoller Liebe und gebietender Ehrenpflicht, erhält seine Zeichnung treffend durch Mischung von Flöten und Fagotten[1]).

Sehr prägnant wird der Gegensatz von Flöten und Fagotten in *Polidorus* (1735) zum Ausdruck gebracht: Andromache leistet dem unter der Maske verborgenen Geliebten den Eid der Treue, von innigem Flötenklang getragen, während der Gegenschwur des falschen, lügnerischen Verführers von Fagotten begleitet ist. Zur Erhöhung dieser spezifischen Qualitäten vereinigt sich das Fagott gern mit den tieferen Streichinstrumenten, mit der Viola (*Damon* 1724) oder dem Violoncello (*Heraclius* 1712).

In der Regel wird jede Arie in der zu Anfang festgesetzten Orchestrierung durchgeführt; doch finden sich auch einige Ausnahmen von dieser Regel, die also gleichsam den Keim für die moderne, in jedem Moment über den gesamten Klangapparat des Orchesters verfügende Instrumentierung darstellen. Schon in *Janus* (1698) finden wir 1, 2 die Oboen und

1) Ähnlich auch in *Croesus* (1711) III, 10.

das Quartett des ersten Teils im Mittelsatz von Flöten abgelöst; in *La Forza della virtù* (1700) wird die wachsende Fröhlichkeit der Anagilda (Schluß des II. Aktes) durch das dreimalige Alternieren von Oboen, Violinen und Flöten dargestellt.

Mit dem Fagott schließt die Reihe der Holzblasinstrumente ab, die das Hamburger Opernorchester aufweist. Wenn wir resumieren, so setzt sich der Holzkörper in der im ganzen zur Verwendung kommenden Maximalstärke zusammen aus: 5 Langflöten, 2 Querflöten, 2 Piccoli, 2 Zuffoli, 1 Quartflöte, 1 Traversa bassa, 2 Cornetti, 4 Oboen, 2 Oboi d'amore, 1 Contra-Oboe, 2 Chalumeaux und 5 Fagotte. Wahrlich ein stattlicher Apparat, der natürlich nie gleichzeitig in Aktion trat, auch nicht in Aktion treten konnte, weil schon das Personal nicht ausreichte.

Wie früher bei den Hofkapellen die Sänger zugleich Instrumentisten waren, so mußten die Orchesterspieler auch verschiedene Instrumente vertreten können; wenn dies in Hofkapellen der Brauch war, wie viel mehr suchte man in Hamburg das Prinzip zu wahren, wo man die Kosten der Unterhaltung nur durch die eigenen Einnahmen decken, wo man nicht auf die großmütige Unterstützung eines Kunst und Pracht liebenden Fürsten rechnen konnte.

Wir stellten fest, daß selbst Virtuosen wie Freymuth 2 Instrumente, Oboe und Traversa, versahen. Schon in *Alexander* (1695) begegnen uns die für den Kopisten und den Kapellmeister geltenden Bemerkungen »vagott in der 2. Violin« oder »Basson in der ersten Violin«, auch in *Atalanta* (1698) steht »vagott in der 1. Violin« etc., woraus wir schließen, daß die Blasinstrumente von den Streichern mit übernommen wurden. Dies bestätigt sich durch die erhaltenen, gedruckten Orchesterstimmen; in die Violoncellostimme von *La Forza della virtù* ist Violetta, Basson, ja sogar die dritte Flöte eingetragen, die also der Violoncellist wohl alle mit übernehmen mußte. In den gedruckten Stimmen der Hauptarien aus Keiser's *Almira* (1706) und *Octavia* (1705), die als Streichquartett bezeichnet sind, finden wir die Holzblasinstrumente ebenfalls mit notiert. Wir schließen also, daß jedenfalls ein Teil des Holzes von den Streichern mit übernommen wurde. In der Blütezeit, da die Mittel es gestatteten und die Kunstansprüche auch in orchestraler Hinsicht sich etwas bedeutender und verwöhnter zeigten, wurde dieser Gebrauch sehr reduciert, vielleicht zeitweise ganz aufgehoben; in der letzten Periode aber, als die Teilnahmlosigkeit des Publikums den Etat wieder herabzusetzen nötigte, kam man zu der alten Gepflogenheit zurück. Wir finden dies bestätigt in der Partitur zu *Flavius* (1729), die »Violetten in die Violinstimmen« und »die Flöten in die Bassons« geschrieben wissen will.

Das älteste der Blechinstrumente ist

Die Trompete,

die ihre jetzige Gestalt durch einen Monsieur Moritz unter Ludwig XII. erhalten haben soll.

Im Mittelalter war es eine besondere Licenz für Fürsten und hohe Herren, Trompeter halten zu dürfen. Am Hofe des Königs von Polen bestand ein Corps von 12 Trompetern und 2 Paukern, am chursächsischen Hofe ein solches von 8 Trompetern und 1 Pauker; kleine Höfe hatten nur 4 Trompeter und 1 Pauker[1]).

Nachdem Kaiser Sigismund zuerst der freien Reichsstadt Augsburg im Jahre 1426 das Privileg erteilt hatte, ein Trompetercorps anzuwerben, folgten bald Nürnberg, Frankfurt, Hamburg und andere Städte mit diesem auszeichnenden Vorrecht nach; diese Trompeter wurden zugleich in die betreffenden städtischen Kapellen eingestellt und erhielten bis 300 Rthlr. Besoldung.

Höfe und Städte vereinigten sich in der Zunft der privilegierten Hof- und Heer-Trompeter und Pauker; sie waren mit den von Kaiser Ferdinand II. 1623 und 1630 begründeten Privilegien und Freiheitsbriefen ausgestattet. Über ihre Thätigkeit war genaue Bestimmung getroffen: »Es soll kein ehrlicher Trompeter oder Heerpauker mit seinem Instrumente sich anders als beym Gottesdienste, Kayser, Könige, Chur- und Fürsten, Grafen, Freyherrn und Adellichen Ritterschaften, oder sonst hoch qualificierten Personen gebrauchen lassen«.[2])

»Es soll auch in verächtlichen Gelegenheiten (wozu also alle außer den citierten gehören) mit Trompeten oder Pauken zu dienen, völlig verboten seyn«. Eine solche Entwürdigung wurde streng geahndet und bestraft.[3])

So erklärt es sich, daß die Trompeten bis ins XVI. Jahrhundert noch nicht für künstlerische Zwecke benutzt wurden[4]); in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts kam ihr Gebrauch auf und entwickelte bald eine große Technik, sodaß Mersenne (1588—1648) von der Trompete be-

---

1) Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch musicalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle 1795, S. 26ff.

2) a. a. O., S. 45. — Daß die Trompeterzunft geachtet war, beweist die Vorschrift, daß »keiner, der nicht aus einem keuschen, reinen Ehebette erzeuget zu der Wohledeln Rittermäßigen Kunst des Trompetenblasens gelassen werden sollte«. (ebend. S. 35.)

3) Nach Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861/62 Bd. I., S. 198, war »der Kurfürst von Sachsen nach dem Reichsherkommen der unstreitige Patron und Richter der Hof- und Feldtrompeter im ganzen deutschen Reiche, in allen Kunst und Innung betreffenden Streitigkeiten«.

4) v. Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrh. S. 104.

richtet: »Sie ist von staunenswertem Umfange, wenn man sie vollkommen zu blasen und alle ihre Töne zu erzeugen versteht .... sie steigt noch um eine volle Oktave, obgleich viele Bläser, die dieselben nicht hervorzubringen wissen, es in Abrede stellen[1]). Praetorius schreibt 1614, daß man »*ad Placitum* die Trommeten und Heer Paucken in denen Kirchen, da es zu verantworten, darzu adhibieren und gebrauchen kan«; 1620 werden von ihm auch schon die »Krumbbügel« erwähnt, Aufsatzstücke, die den Klang um einen Ton erniedrigten.

In den Opern Monteverdi's finden wir manche Beispiele von Trompetenverwendung, die natürlich weitgehende Nachahmung fanden. Auch in die venetianische Oper wird die Trompete als obligate Begleitung eingeführt durch Cavalli[2]); seine Oper *Artemisia* weist sogar eine Arie mit 2 obligaten Trompeten auf[3]). An den deutschen Hofopern versahen die Hoftrompeter und Pauker ihre Instrumente, wenn sie gleich nicht zur Kapelle gehörten[4]); sie erhielten eine bessere künstlerische Ausbildung und wurden »Musikalische Trompeter und Heerpauker« genannt[5]).

Daraus entwickelte sich der Gegensatz zwischen den Trompetern und Klarinbläsern. Schon in den ältesten Zeiten scheint man einen Unterschied zwischen schmettern und sanft blasen gemacht zu haben, den man durch die Worte »trommeten« und »schlecht blasen« kennzeichnete[6]). Mit der fortschreitenden, hauptsächlich nach der Höhe strebenden, technischen Fertigkeit entstand das Klarinblasen, das »lediglich auf der Anwendung von Mundstücken von ganz flachem Kessel, sehr enger Bohrung und schmalem, den Lippen Halt gewährenden Rande beruhte«[7]). Nach Altenburg war der *Clarino* »eigentlich eine kürzere und enger gewundene Trompete«[8]); Mattheson will die mit Sordinen gedämpfte und einen Ton höher klingende Trompete *Clarino* genannt wissen[9]). So waren schon vor zwei Jahrhunderten die Urteile über die Bezeichnung *Clarino* unsicher und ungenau, der Gebrauch verstand unter einer Klarinstimme »ungefähr das, was unter den Singstimmen der Diskant ist, nämlich eine

1) H. Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit; Leipzig 1881, S. 9.

2) Kretzschmar, Venetianische Oper S. 34.

3) ebend. S. 52.

4) Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächs. musikal. Kapelle, Dresden 1849, S. 115.

5) Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden Bd. I, S. 255. — Daß an diesen musikalischen Trompetern noch im Jahre 1717 in Dresden wie anderwärts Mangel war, erzählt Quantz in seinem »Lebenslauf«. (Marpurg's Historisch-kritische Beyträge 1754).

6) Schneider, Historisch-technische Beschreibung S. 42.

7) Eichborn, a. a. O., S. 30/31.

8) a. a. O., S. 94.

9) Orch. I, 265/66.

gewisse Melodie, welche größtenteils in der zweygestrichenen Oktave mithin hoch und hell geblasen« wurde[1]).

Lavoix[2]) erzählt, Martini verlange in seiner Ouverture zu *Henri IV* von den Trompeten *g‴*, *a‴*, *h‴* und *c⁗*; jedenfalls war *e‴* und *f‴* nichts Außergewöhnliches. (Die Notierung geschah im Violin-, Sopran- oder Altschlüssel). Die Übertreibung nach der Höhe ließ die Trompeter den Ansatz der tiefen Töne verlernen; so soll man nach Eichborn[3]) in Lully's fünfstimmigen Trompetensätzen die tiefsten Stimmen notgedrungen »den Holzblas- oder Saiteninstrumenten übertragen« haben.

In Hamburg wurden von Anfang an die Trompeten zu Fanfarenzwecken benutzt. In *Achille* (1692) wurden *2 Trompettes* bei den Aufzügen und Chören der Soldaten gebraucht; diese Anwendung bei kriegerischen Szenen ist die natürlichste, Lully soll damit bedeutende Effekte erzielt haben. Die Zuhörer wurden gleich »von einem kriegerischen Geiste eingenommen, so bald er nur in die Trompete stoßen läßt; man ist flugs fertig zum Waffen zu greiffen und Sturm zu lauffen[4]).«

In *Achille* handelt es sich um die im Ton[5]) notierten D-Trompeten, die bis ins XVIII. Jahrhundert die Hauptstimmung repräsentieren[6]). Praetorius (1620) sagt, daß es lange Zeit nur eine einzige »Trummet« in D gegeben habe; »nur vor gar wenig Jahren hat man sie bei etzlichen Fürsten- und Herren-Höffen an der Mensur verlängert, oder aber Krumbbügel ferner darauf gestecket, daß sie ihren Baß um einen Ton tiefer in *Modum hypoionicum* gestimmet.« So finden wir auch in der Hamburger Opernperiode mit einer einzigen, nicht ganz feststehenden Ausnahme ausschließlich die *D*-Trompeten in Gebrauch, die von Keiser und den deutschen Komponisten meist transponierend in *C* notiert werden. Händel hatte in seinen ersten Opern (*Almira* 1705 etc.) diese Notierungsweise übernommen; nach seiner Rückkehr aus Italien schreibt er die Trompete meistens, wie sie klingt. Auch Telemann notiert sie im Ton, wie die Italiener (*Circe* 1734).

Die D-Stimmung erklärt sich aus dem Gebrauch in den Kirchen, der ja der Verwendung im Opern- und Konzert-Orchester voraufging; da die Orgeln im sogenannten Chorton *C* standen, mußten sich auch alle Instrumente danach richten. »Der unangenehme Chorton hat einige Jahrhunderte in Deutschland geherrschet; nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmeren tieferen Ton, die deutsche Querpfeife in die Flöte

1) Altenburg, a. a. O., S. 95.
2) *Histoire de l'instrum.*, S. 132 ff.
3) a. a. O., S. 25.
4) Critica Musica I, 212/13.
5) natürlich im franz. Violinschlüssel.
6) Eichborn, a. a. O. S. 10.

traversiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bombart in den Basson verwandelt hatten, hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammerton zu verwechseln[1]).« Dem Chorton *C* entsprach aber der Kammerton D.

Mattheson (1713) beschäftigt sich ebenfalls nur mit der D-Trompete und fügt am Schluß hinzu, daß man allerdings durch ein Mundstück »die Trompete fast um einen gantzen halben Tohn niedriger stimmen kan«[2]). Auch Eisel (1738) berichtet nur über die *C*-Trompete (Kammerton D), erwähnt jedoch, daß, wenn »man einen Krumbogen darauf setzet, der Ton um einen *Clavem* niedriger herauskommet, und also ins *B*«; in solchen Fällen sei sie etwas »leichter zu tractiren[3])«. Majer (1741) giebt an, daß man durch »zerschiedene Mundstücke eine Trompete um einen halben, ganzen, ja bisweilen anderthalb Ton tiefer stimmen kan[4])«.

Keiser führt die Trompete zuerst als konzertierendes Solo-Instrument in das Hamburger Orchester ein in *La Forza della virtu* (1700); damit erhält sie eine übertragene Bedeutung, die allerdings in sehr naher Beziehung zu dem Originalgebrauche bleibt. Es wird der Aufruf zum Streit, zum äußeren wie inneren seelischen Kampf, wie auch Trotz und Kühnheit im allgemeinen damit charakterisiert, wie in *Heraclius* (1712). In *Nebucadnezar* (1704) begegnet uns zuerst die Benennung der »2 Clarini«, denen Händel in *Almira* (1705) die »principale« als Unterstimme hinzufügt; *Croesus* (1711) bringt 4 »Clarini«, während *Heraclius* (1712) wieder 3 »Trombe« verzeichnet. Auch in *Rinaldo* (1715) und später im Kopenhagener *Ulysses* (1722) finden sich 4 Trompeten, die seit 1715 bis d''' steigen. Vorher waren a'' und h'' die höchsten Töne; der Unterschied in der Stimmlage der 2 oberen Trompeten (Clarini) ist nicht immer deutlich gewahrt, wenn sie auch z. B. in *Muzio Scaevola* (1723) der ersten den Umfang d'-h'', der zweiten a-g'' anweist. Die dritte bewegt sich dagegen in merklich tieferer Lage[5]).

Während die Trompeten in fanfarenmäßiger Verwendung bei den Kriegsszenen technisch der modernen Gepflogenheit ziemlich nahe kommen, zeigen die Solo- und Obligat-Trompeten eine Beweglichkeit, eine Figurierung und Kolorierung mit überaus zahlreichen Trillern in der höchsten Lage, die uns heute geradezu in Erstaunen und Bewunderung versetzen;

1) Quantz, Versuch einer Anl. die Floete traversiere zu spielen, S. 24.

2) Orch. I, 266.

3) Musicus αὐτοδίδακτος S. 92 — S. 91 wird festgestellt, daß die Triller, die einige »mit dem Kinn«, andere dagegen »mit den Zungen, ohne Bewegung der Lippen« machen, »nunmehr in die alte Küste gekommen und nicht mehr so üblich sind, als wie vor diesen«.

4) Music-Saal S. 53.

5) Eichborn, a. a. O., S. 12 giebt für die erste Clarin den Umfang von g' aufwärts, für die zweite von c'—g'', für die Principalstimme die tiefe Lage bis c'' an.

jedenfalls ein Beweis, daß man viel Eifer und Studium darauf verwendete, wenn auch die Lippengewöhnung an nur eine feststehende Stimmungsart als eine bedeutende Erleichterung angesehen werden muß. Der Lippenansatz für die tiefen Töne war freilich darüber ganz verloren gegangen; unter *a* ging man nicht herunter und auch dies wurde nicht allzu häufig verlangt.

Ein eigenartiger Klangeffekt wird in *Circe* (1734) durch lang ausgehaltene Noten zweier unisoner »Trombi« erzielt. Ulysses, der auf dem wogenden Meere ziel- und ratlos umherirrt, sieht sich überall von Todesgefahren umlauert. Die unheimlich dunkeln Trompetenhalte auf *d'*, die nur mit kurzen Fanfaren auf demselben Ton und *a'* alternieren, charakterisieren das Locken und Listen der Nixen und Nereiden, das Drohen und Drängen der schäumenden Wogen.

Infolge der *D*-Stimmung finden wir auch alle Stücke, worin Trompeten mitwirken, in *D* dur gesetzt; eine einzige Ausnahme bildet *Cleofida* (1732), wo ein Trompetensatz die nahverwandte Tonart *h* moll aufweist.

Die Sordinen, kleine »ausgehölte Höltzgen« stimmten die Trompeten einen Ton höher, also nach »Kammerton *e* dur«[1]) und haben nach Mattheson »einen unvergleichlichen Effekt, sonderlich bey Trauer-Geprängen«[2]); auch klingen dann die Trompeten »gantz sanffte, als wenn sie von weitem gehöret« würden, doch sind sie »um desto schwerer zu blasen«[3]). Dieser eigenartige Effekt ist angewandt in *Socrates* (1721), wo der Chor Trauerlieder über den totgeglaubten Adonis mit drei *Clarini sordinati* anstimmt. Hier sind trotzdem die sämtlichen Orchesterstimmen in *D* notiert; wir müssen also annehmen, daß man durch einen »Krumbogen« die Trompete zuvor nach *C* gestimmt hatte. Freilich ließe sich auch vermuten, daß der Zusatz *sordinati* erst nachträglich nach der Niederschrift der ganzen Musik hinzugefügt war, und von dem Kopisten die Stimmen der Streicher nach *E* transponiert werden mußten. Von grotesk komischem Beigeschmack erweisen sich die gedämpften Trompeten im Zwischenspiel *Don Quichott* (1735); hier klingen sie *E* dur.

---

1) Schon Monteverdi sagt in der Einleitung zur Oper *Orfeo* (1607): Läßt man die Trompeten mit Sordinen mitwirken, so intoniere man einen Ton höher.

2) Orch. I, 266. — In der Organistenprobe, S. 63, erörtert Mattheson die Frage, warum das »Surdun« auf der Trompete »alle Intervalle in dem Kammertönigen *E-dur*, nicht aber im chortönigen *D-dur*, rein angebe? — Weil nemlich diese Erhöhung nicht in der eigentlichen Tonart geschieht, wie man meynen möchte; denn da muß es dissonieren und beweisen, daß *c* und *d* nicht einerley Tonart sey: sondern weil die Trompete, als ein unveränderliches Instrument, die wahren Verhältnisse des *C-dur*, welche der Tonart *D-dur* nicht ähnlich sind, auch bei der Erhöhung fest beybehält, und dann das Kammertönige *E*, nicht aber das chortönige *D* eben dieselben diatonischen Verhältnisse hat; daher es vollkommen einstimmt«.

3) Eisel, *Musicus αὐτοδίδακτος*, S. 92.

Wie bei den übrigen Instrumenten trat auch bei den Trompeten in der letzten Zeit in Hamburg eine Reduktion ein; man beschränkte sich auf zwei, ja eine Trompete, deren Partie sogar in *Flavius* (1729) nach Belieben dem Horn übertragen werden konnte. (*Tromba ò Corno* wird angegeben.)

Ein auf französischen Ursprung hinweisendes Instrument tritt uns in der *Tromba di Caccia* entgegen, deren je zwei in *Cleofida* (1732) und *Circe* (1734) bemerkenswert erscheinen. Sie bildet das Bindeglied zwischen Trompete und Horn, wie schon ihre Stimmung beweist, die zwischen *D* (*Cleofida*), dem bei den Trompeten geradezu gesetzlichen, und *F* (*Circe*), dem bei den Jagdhörnern damals gebräuchlichsten Ton, schwankt. Ihr Umfang ist nur zwischen *c'—a''* benutzt; sie sind das erste Mal im Ton[1]), das zweite Mal transponierend notiert.

Von den zeitgenössischen Schriftstellern (Mattheson, Eisel etc.) ist nichts Näheres über das Instrument zu erfahren. Mahillon meint, die Erfindung der *Trompe de chasse* sei um 1680 in Frankreich erfolgt[2]). Die Instrumentensammlung in Brüssel besitzt zwei Trompes de chasse in *E* und *Es*, die den Vermerk tragen »Macht Michael Leicham Schneider in Wien 1713«. Nach Mahillon[3]) haben wir hier den Typus der Jagdtrompete kurz nach der Zeit ihrer Einführung in Deutschland vor uns; bei der schwankenden Stimmung dieser Zeit mögen beide für *D*-Trompeten ausgegeben worden sein; auch hält Mahillon die Benennung »Tromba« für passender als »Horn«, da sie sehr an die »Jäger-Trommet« bei Prätorius erinnere.

Eine Neuerung ist hier zu verzeichnen: die Anwendung des *fis* in *Circe* (1734), das man dieser leichter ansprechenden *Tromba di Caccia* zumutete, während bei der Tromba nur *f* vorkam. Wir wollen einen Augenblick bei der Untersuchung verweilen, in welcher Weise sich die damaligen Blechbläser überhaupt mit den unreinen Naturtönen *ais'*, *f''*, *a''*, *b''* abgefunden haben mögen. *Ais'* und *b'* kommt in Hamburg geradezu gar nicht zur Verwendung; *f''* dagegen wird ohne Zaudern zu allen Zeiten benutzt. Der Naturton ist als *f''* etwas zu hoch, als *fis''* zu tief auch *a''* ist zu tief, während *b''* halbwegs brauchbar erscheint.

Diese Töne mußte man »durch einen geschickten Ansatz und eine proportionierte Anstrengung zu verbessern suchen«[4]); wie weit dies in jener

1) Merkwürdiger Weise sind in *Cleofida* beide Tromba-Stimmen im Altschlüssel geschrieben; dabei unterläuft dem Schreiber der Irrtum oder die bewußte Nachlässigkeit, eine Oktave höher transponiert zu denken, denn er wendet in der mit  beginnenden Oktave schon die diatonische Skala an.

2) *Cat. descript.* I, 270.

3) ebend. II, 389.

4) Altenburg, a. a. O., S. 73ff.

Zeit geschehen, entzieht sich unserer Beurteilung; in schnellen Passagen, wie sie von den Clarinen meist verlangt wurden, war es jedenfalls völlig unmöglich. Diese Unzulänglichkeit mag auch Händel bestimmt haben, bei heiklen Stellen statt der Trompete die Oboe heranzuziehen, z. B. in der Arie: *Già grida la tromba* in *Rodrigo*, wo der Text eigentlich auf die Trompete hinweist[1]).

Die Annahme der Korrektur durch Stopfen ist nach Eichborn unzulässig, »weil die Idee der gestopften Töne noch unbekannt war und die große Länge der alten Instrumente das Stopfen überdies ausschloß«[2]). Die Töne *fis''* und *h''* waren so durch Treiben des *f''* und *b''* noch am sichersten zu erreichen, eine Erkenntnis, die sich erst in der letzten Hamburger Periode erschlossen zu haben scheint, wie der oben zitierte Gebrauch von *fis''* erweist. Jedoch erst nachdem Hampel in Dresden um 1760 auf die Idee der gestopften Töne gekommen war, und nachdem der Mechaniker und Trompeter Nessmann in Hamburg um 1796 die verborgenen Klappen angebracht, konnte eine reine chromatische Skala erzielt werden.

Mit der Trompete dem Namen und dem Klangcharakter nach verwandt ist die *Tromba marina*, die nach Altenburg (1795) »zwar kein blasendes, aber doch ein altes See-Instrument ist. Der Gestalt und Beschaffenheit nach, ist es ein langes ausgehöhltes und mit einer Darmsaite bezogenes Holz, die gemeiniglich mit einem Bogen gestrichen wird und (durch Flageoletspiel) den ganzen Umfang der Trompetentöne angiebt«[3]). Nach Mattheson[4]) soll die »See-Trommete, welche vormahls häuffiger, als itzund, auf Schiffen zur Lust gebraucht wurde, bisweilen 2, bisweilen gar 4 Saiten« haben. Im Hamburger Opernorchester kommt die »Marintrompete« nicht vor, doch wendet sie Händel einmal an.

Als Begleitung und Grundbaß der Trompeten gelten

Die Pauken.

Ihr Ursprung soll noch über die Trompeten hinaus in die graue Vorzeit zurückgehen; doch erhalten sie ihre geschichtliche Beglaubigung erst durch die Vereinigung mit den Trompeten, worüber bereits Virdung und Agricola berichten.

Durch diese Kombination in den mittelalterlichen Zünften ist ihr Schicksal eng mit dem der Trompeten verknüpft; sie hatten dieselben Privilegien, dieselben Pflichten. Das Ansehen der Pauken übertraf noch das der Trompeten; wenn ein Regiment seine Pauken im Treffen ver-

1) Schoelcher, *The life of Handel*, S. 14.
2) Eichborn, a. a. O., S. 41.
3) Altenburg, S. 12/14.
4) Der vollkommene Kapellmeister. Vorrede, S. 10.

loren hatte, durfte es nach Kriegsrecht keine führen, bis es ein paar andere vom Feind erobert hatte[1]). Der Gebrauch der Pauken bei Bällen, Hochzeiten und ähnlichen Festen galt als eine Auszeichnung und war verpönt, wenn nicht eine fürstliche oder adlige Person, ein Doktor oder Magister in der Gesellschaft war[2]).

Die Pauken wurden aus den verschiedensten Metallen gefertigt, aus Messing, Kupfer, auch aus Stahl und Silber. Nürnberg hat, wie bei anderen Instrumenten, auch in der Technik des Paukenbaues Hervorragendes geleistet; Georg Schweigger (1613—90) fertigte große Heerpauken von Stahl[3]), und Johann Jacob Wolrab (1633—90) machte 1670, »vor Friderich Wilhelm, den Churfürsten in Brandenburg und A°. 1688 vor Johann Georg, den IV. Churfürsten in Sachsen, silberne Pauken, die sich an der Schönheit und Größe vor vielen distinguierten.«

Als Ersatz für fehlende Pauken diente mitunter die »Trombe«, ein Monochord, in Tonika und Dominante gestimmt und mit Klöppeln behandelt, bestehend aus einer zwei Ellen langen Lade mit Schall-Loch und einer darüber gespannten starken Baßsaite[4]).

Da die Pauken als Fundament zu den Trompeten benutzt werden, sind sie auch in der Tonart der Trompeten eingestimmt, im Chorton *G c*, was im Kammerton *A d* klang. Wir finden Jahrhunderte hindurch nur diese Stimmung vertreten; zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts benutzte man bereits verschiedene Stimmungen, sodaß Mattheson 1713 berichten konnte, »daß bisweilen wol 4, 6 oder mehr Paucken unterschidlicher Caliber und Tohns in gantz großen Musiquen sind gebraucht worden, vermittelst welcher man eine große Veränderung in den Cadencen hat machen können[5])«.

In Hamburg finden wir 2 Pauken als Baß zu den Trompeten bei allen Märschen, Aufzügen und kriegerischen Szenen. Schon 1692 in *Achille* sind »Timballes« bezeichnet und von 1704 (*Nebucadnezar*) an scheinen sie zum festen Bestand des Begleitorchesters zu gehören; ihre Notation ist zuweilen im Ton (bei dem späteren Händel und Telemann) oder in *G c* = *A d* (besonders bei Keiser).

Natürlich fiel bei den Arien, wo die Solotrompete als Obligatbegleitung wirkte, die Pauke weg; die kühne, wenn auch nahe liegende Neuerung, die Pauken ohne Trompeten zu benutzen, sollte Händel vorbehalten sein.

---

1) Altenburg, a. a. O., S. 128.

2) Schneider, a. a. O., S. 102.

3) Doppelmayr, Historische Nachricht von Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, S. 247.

4) Eichborn, Die Trompete, S. 13.

5) Orch. I, 272/73.

In *Dido* (1707) schon wagt die Pauke mit einem kurzen Solo-Einsatz hervorzutreten, in welchen die Fanfaren der Trompeter einstimmen[1]; in *Riccardo* (1729) schildert die erste Szene das Herannahen und Verschwinden eines Seesturms, was durch allmähliche Verstärkung und nach höchster Steigerung wieder stufenweise ins *pp* zurückgehende Dämpfung des Paukenwirbels prächtig erreicht wird.

Von der oben zitierten Umstimmung macht Telemann Gebrauch, der in *Don Quichott* (1735) 2 Pauken in *H c* verwendet.

Von den übrigen Schlagwerkzeugen, die in den Textbüchern außerordentlich oft angegeben und somit auch aller Wahrscheinlichkeit nach zur Begleitung herangezogen worden sind, finden wir in den Partituren so gut wie nichts verzeichnet. Die Trommel, die aus dem »klein peucklein« bei Virdung und Agricola hervorgegangen, wird schon in Franck's »die Macchabaeische Mutter« (1679) zitiert; der Chor der heidnischen Priester singt:

»Kommt alle, schreit und ruft
Und laßt die Trommeln schallen!
Erfüllt die ganze Luft
Mit der Trompete Hallen«.

Auch in *Almira* (1705) und *Desiderius* (1709), wie in vielen andern Opern wird die Trommel erwähnt. Es wurden auf der Szene verschiedene militärische Signale mit der Trommel gegeben, die keine Aufzeichnung in der Partitur fanden; diese begegnet uns zum ersten und einzigen Mal in Telemann's *Don Quichott* (1735), wo die Trommel in komisch parodistischer Weise Verwendung findet. Sie ist im Baß *e* notiert und zeigt wechselnden ganz genau fixierten Rhythmus, wie  oder  oder  oder  u. s. w.

Die Triangel wird im Buch der »Leipziger Messe« (1710) angeführt, wo die Bergsänger »spielen mit der Zitter, Triangel und Geigen«. Schon in *Ester* (1680) und *Almira* (1705) werden »Zimbeln«, in *Claudius* neben diesen noch »Tamburs[2]) und allerhand Spiel« erwähnt; doch finden wir, wie gesagt, in den Partituren keinerlei Andeutung und halten es daher mit den Komponisten der Hamburger Opern nicht für der Mühe wert, länger dabei zu verweilen. Es sollte nur festgestellt werden, daß man diese Rhythmus verstärkenden Schlaginstrumente damals wohl kannte und benutzte. Namentlich mögen sie bei den zahlreichen Ballets fleißig gebraucht und wahrscheinlich von den Tänzern auf der Szene geschlagen worden sein.

1) Es ist auch bemerkenswert, daß in dieser Oper Achates und Aeneas beim Abschiedsgesang »mit Trompeten und Paucken auf der Flotte allein« accompagniert werden.

2) jedenfalls unser »Tamburin«.

Das Waldhorn.

Über die Entstehung des Waldhorns wird eine lustige Fabel erzählt. Schneider[1]) berichtet, daß man 1680 in Paris auf den Gedanken kam, die langen Hörner der Bequemlichkeit halber zu krümmen und diese Krümmungen neben einander in ein Zirkelrund zu bringen; Mahillon[2]) und andere nehmen die Nachricht in vollem Umfang auf.

Dieses Histörchen widerlegt Julius Rühlmann in seiner kunsthistorischen Studie »Das Waldhorn« [3]) an der Hand einer langen Kette von Beweisen. Nach ihm zeigt schon ein Wappen des Adelsgeschlechts von Wartenberg-Kolb, welches aus dem Jahre 1169 datiert, ein völlig kreisrund gewundenes Jagdhorn; die Kunst, Metallröhren zu winden, kannte man schon in früherer Zeit, nicht nur in Asien, sondern auch in Europa. Selbst wenn der eben erwähnte Beweis nicht vorhanden wäre, so hätte man ihn in Virdung's *Musica* (1511) oder in Prätorius' *Syntagma* (1620) unter den Abbildungen der Jägerhörner finden können. Bei Mersenne[4]) sind 5 verschiedene Hörner dargestellt, deren eines »schneckenartig die Röhre 7 Mal gewunden hat«; diese Form ist es, die man auch bei Virdung und Prätorius findet, doch weiß man nicht, ob sie französischen oder deutschen Ursprungs ist.

Daß zur Zeit Mersenne's die *Cors de chasse* nicht nur Signalzwecken dienten, ersieht man aus seiner Angabe, dieselben würden zur Unterhaltung der Herrschaften in einem *Concert à quatre* oder auch in Vereinigung mit Oboen bei Jagden verwendet. Demnach müssen auf diesen Hörnern kleine Jagdstücke ausgeführt worden sein, die in ihrer Art schon einen musikalischen Zweck, wenn auch in harmloser Form, erfüllten.

Weitere Beweise für die frühzeitige Bekanntschaft der runden Waldhörner findet Rühlmann in der Ausgabe des Buches von »Virgils Opera« Straßburg 1502; ein Holzschnitt stellt einen Hornisten mit 3 mal gewundenem zirkelrunden Horn dar. Auch eine Sandsteinfigur vor dem Jagdschloß Moritzburg bei Dresden, 1670 aufgestellt, beweist, daß man vor 1680 die Zirkelform des Waldhorns kannte: diese Hörner zeigen die moderne Form, sind nur bedeutend größer. Und hier sind wir an dem Punkt angelangt, wo die Pariser Fabel einsetzt. Gegen Ende des XVII. Jahrhunderts begann man in Paris die Hörner handlicher, gefälliger und damit auch musikalisch brauchbarer zu machen. Daß aber nach Annahme von Fétis der Instrumentenmacher Wieszek in Prag das Jagdhorn erst 1720 konstruiert haben soll, ist gänzlich unhaltbar, denn zwei prächtige Instrumente in dem Nationalmuseum zu München, von Raoux

1) a. a. O., S. 34.
2) *Catal. descr.* I, 271.
3) Neue Zeitschrift für Musik 1870, S. 291 ff.
4) *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Partie seconde du Traité des instrum.* V, 245.

1703 in Paris gefertigt, zeigen schon eine große Geschicklichkeit der damaligen Pariser Hornfabrikanten.

Auch über die Einführung der Hörner in den musikalischen Gebrauch des Orchesters gehen die Meinungen weit auseinander. In Paris selbst scheinen die Musiker von Fach zu Anfang dem Waldhorn wenig Wert beigelegt zu haben; denn Sebastian Brossard erwähnt in seinem 1703 zu Paris erschienenen *Dictionnaire de Musique* das *Cor de chasse* gar nicht. Nach Mahillon[1]) erfolgte die Einführung der Hörner ins Pariser Opernorchester 1751 durch Rameau, der es in der Ouverture *Acanthe et Céphire* anwandte; Mendel[2]) will sogar die früheste Benutzung des Jagdhorns in Paris ins Jahr 1759 gelegt wissen, da Rameau es zuerst in den »Sybariten« gebraucht habe, nachdem es schon 1735 auf der Bühne zu Fanfaren in *Achille et Deodamie* von Campra Verwendung gefunden.

Nach Fürstenau[3]) wurden in Dresden am 26. Februar 1711 die ersten zwei Waldhornisten angestellt; in Wien waren von 1712—1740 Wenzel Rossi und Friedr. Otto als Jägerhornisten mit 360 Fl. Gehalt bei der Oper engagiert[4]). Nach Rühlmann war jedoch schon einige Jahre früher daselbst das Waldhorn künstlerisch verwertet worden, wie sich dies aus einer Suite für Orchester von J. J. Fux nachweisen läßt, deren Komposition in die Jahre 1707—1709 fällt; somit wäre dies der bis jetzt erste nachweisbare Fall, wo das Waldhorn nicht zur Oper, sondern zu kunstmäßigem Gebrauch überhaupt herangezogen wurde.

Es ist nun eine überraschende Thatsache von nicht zu unterschätzender kunst- wie kulturgeschichtlicher Bedeutung, daß schon einige Jahre vor dieser bis jetzt frühesten Hornverwendung, nämlich im Jahre 1705 an der bescheidenen Hamburger Opernbühne das Waldhorn durch Keiser dem Orchester einverleibt wurde[5]). Die Wahl gerade dieses Zeitpunkts für Durchführung einer solchen Neuerung von verblüffendem Effekt ist ursächlich sehr wohl zu erklären; Keiser hatte in seiner flotten, sorglosen Lebensmanier 1704 die Zügel der musikalischen Oberherrschaft aus der Hand gleiten lassen und so dem jungen Händel Gelegenheit gegeben, durch seine Opern *Almira* und *Nero* (1705) sich weitgehende Anerkennung in Hamburg zu erwerben, die sogar die Popularität Keiser's zu gefährden drohte. Da hielt es dieser denn für an der Zeit, sich bei

---

1) a. a. O., I, 217.

2) Mus. Lex. V, 295.

3) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden II, 58.

4) L. v. Köchel, Die kaiserl. Hofkapelle in Wien, 1869, S. 80.

5) Vielleicht durch Keiser's Beziehungen zu Weißenfels erklärt sich das Engagement des Waldhornisten Johann Theodorus Zeddelmayer am dortigen Hof im Jahre 1706. (Neue Mitteilungen aus dem Gebiete histor. antiquar. Forschungen, Bd. XV, 2, Halle 1882, S. 503).

dem Publikum wieder bemerkbar zu machen, zu zeigen, daß der Löwe noch brüllen konnte; und so finden wir gerade in der auf Händel's Opern folgenden *Octavia* (1705) eine Reihe von bedeutsamen, genialen Neuerungen, zu denen eben auch diese Nutzbarmachung des Waldhorns gehört.

In dem Eingangschor, wie in der stolzen Arie Nero's *L'alta Roma trionfante viva in ogni Eta* (I, 3) accompagnieren neben Quartett und Oboen noch erstes und zweites *Corne de Chasse*, in *C* stehend, wie die Stücke. Der Umfang, der zur Verwendung kommt, ist *c' e' g' c'' d''* etc. diatonisch bis *c'''*. Im zweiten Akt dienen trompetenartige Figuren der Hörner dazu, den Rivalitätskampf zwischen Octavia und Ormoena in kühnem Streitruf einzuleiten und anzufeuern:

»Die Eifersucht bläset
im Hertzen zu kämpfen,
Die Liebe zu dämpfen,
sie stehet zum Streit«. (II, 9),

während in der Begleitung einer Aria mehr das Hoheitsvolle seinen Ausdruck findet:

»Die Edelmuht pranget
mit Lorbeer und Krohn« (II, 6).

Auch in diesen beiden Stücken ist Tonart und Umfang der Hörner wie oben angegeben.

Wie wir sehen, ist das Waldhorn hier nicht in seiner Urbedeutung, zur Charakterisierung der Jagd, sondern in übertragener Versinnlichung mit einem schwachen Hinneigen zum Trompetenklang benutzt. Händel, der die Wirkung jedenfalls in Hamburg kennen lernte, führte das Horn erst 1720 in seine Opern ein, nachdem er es zum ersten Mal 1717 in seiner »Wasserfahrtsmusik« erprobt hatte.[1])

Nach dem ersten Versuch Keiser's, für dessen Wiederholung wir in den Jahren 1705—10 keine Belege in Hamburg finden, begann man das *F*-Horn dem *C*-Horn vorzuziehen. So finden wir in *Henrico* (1711), *Diana* (1712) und *L'inganno fedele* (1714) *F*-Hörner gebraucht, von denen Mattheson[2]) schon 1713 schreibt: »Die lieblich pompeusen Waldhörner, Ital. *Cornette di Caccia*[3]), Gall. *Cors de chasse*, sind bei itziger Zeit sehr *en vogue* kommen, weil sie theils nicht so rude von Natur sind, als die Trompeten, teils auch weil sie mit mehr *Facilité* können tractiret werden. Die brauchbarsten haben *F* und mit den Trompeten aus dem *C* gleichen *Ambitum*. Sie klingen auch dicker und füllen besser aus, als die über-

1) Chrysander, Händel II, 146. — Mendel setzt das Werk ins Jahr 1715.

2) Orch. I, 267.

3) So werden sie in *Henrico* und in *L'inganno fedele* genannt, während sie in *Diana* (*Cupido*) »Corni di Caccia« heißen.

täubende und schreyende Clarinen, weil sie um eine gantze Quinte tieffer stehen.«

Was die äußere Charakterisierung anlangt, die den Hörnern in obengenannten Opern zufällt, so begleiten sie in *Henrico* die Aufforderung zum Stiergefecht als Vertreter der Trompeten, in *Diana* sind sie, wie der Stoff schon erraten läßt, zur Symbolisierung von Jagd und Waidmannstreiben verwendet. Auch in *L'inganno fedele* dienen sie der Jagdmalerei:

»Das schallende Waldhorn ermuntert die Brust
Und locket mein Hertze zum Jagen und Streiten«.

Letztere Oper, ein Schäferspiel, bringt auch den Stammvater der Hörner, das Kühhorn, auf die Szene, mit welchem in naturalistischer Weise der von dem Schäfer Elpin seinem Schatz dargebrachte Morgengruß begleitet wird. (III, 6).

Daß die Einführung der Waldhörner an vielen Orten später geschah als in Hamburg, geht z. B. aus Eisel's Bericht[1]) hervor, der 1738 angiebt, die Hörner seien »einige Jahre daher (in Erfurt) ungemein empor gekommen«. Auch er sagt »die gemeinsten gehen aus dem *F*«. Desgleichen haben nach Majer[2]) (1741) »die brauchbarsten *f*, wie wohl man heutiges Tages auch *c* Waldhörner hat, welche eine völlige Octav tiefer sind als die Trompeten. Über dieses können solche auch mit Setz-Stücken und Krumm-Bögen höher und tiefer gestimmt werden«, wie die Trompete.

So finden wir 1722 schon die verschiedensten Hornstimmungen, die teils durch die abweichende Länge der Röhren an sich, teils durch die eben genannten Aufsatzstücke erzielt wurden. Händel bringt in *Zenobia* (1722) 2 Hörner in *D*, die wie die Trompeten im Ton notiert, einmal sogar mit diesen unison geführt werden; hier kommt beim Horn auch *a* vor. Telemann verlangt in »Sieg der Schönheit« (1722) zwei Hörner in je 3 verschiedenen Stimmungen, in *G*, *F* und *Es*. Alles ist transponierend geschrieben, und zwar haben die

G-Hörner den Umfang *c'-a''*, die
F-Hörner » » *c'-h''* und die
Es-Hörner » » *e'-c'''*.

Zwischen erstem und zweitem Horn wird z. B. in *Zenobia* in der Tiefe gar keine, in der Höhe die Differenz eines Tones gewahrt; in *Muzio Scaevola* (1723), wo wir *D*-Hörner finden, hat das erste Horn den Umfang *d'-h''*, das zweite *a-g''*. In *Floridante* (1724) steigen beide bis *d'''*. In *Cupido* und *Damon* (1724) finden wir wieder die alten *F*-Hörner, während Händel in *Caesar* (1725) mehrfach 4 Hörner auf einmal verlangt, deren je zwei verschieden gestimmt sind. Damit ist die Behauptung

1) Musicus *αὐτοδίδακτος* S. 74.
2) Music-Saal, S. 54.

Mendel's[1]) widerlegt, daß 4 Hörner gleichzeitig zum ersten Mal in der Ouverture zu *Horatius Cocles* von Méhul gebraucht worden seien; in Hamburg, wie ja auch in London, kannte man dies längst vorher, wie wir sehen. In *Caesar* sind 2 *D*-Hörner, die ja bei Händel besonders beliebt sind, einmal mit 2 *A*-Hörnern und einmal mit 2 *G*-Hörnern vereinigt, letztere bis *g''*, erstere bis *a''* steigend; auch findet sich von hier an bei Händel meist transponierte Notierung. Ein in reicher Figurierung stimmführendes *F*-Horn bewegt sich in demselben *Caesar* von *c'-c'''*. Von 1726 an finden wir in Hamburg die *F*-Hörner wieder in nahezu ausschließlichem Gebrauch. Sie haben den üblichen Umfang *c'-c'''*. In *Miriways* (1728) steigt das erste *F*-Horn sogar bis *d'''*; doch ist dies ein ganz vereinzelt dastehender Fall.

In *Cleofida* (1732) finden wir zum ersten Mal die Diatonik durchbrochen durch Angabe eines *fis''*, das sogar von nun an dem *f''* vorgezogen wird. Es gelten für das Horn dieselben Wahrnehmungen, die wir oben bei der Trompete ausführten. Der Ton *b'*, der ja dem tieferen *ais'* viel näher kommt, wird wegen dieser enharmonischen Beziehung mit Fleiß gemieden; *fis''* und *h''* konnten durch etwas Treiben erzielt werden, eine Erfahrung, die offenbar erst in der letzten Zeit gemacht und benutzt wurde.

Rühlmann will aus einer Bemerkung Mattheson's[2]) schließen, daß die Kenntnis der gestopften Töne schon damals vorhanden war; Mattheson sagt, es habe sich in Hamburg auf dem Waldhorn ein Blindgeborener hören lassen, »der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat, wie wohl ohne Schwert und Wage der Mathematic«. Diese Bemerkung dürfte sich jedoch nicht auf die gestopften Töne, sondern auf die Naturtöne der hohen Oktave beziehen, die ja allmählich enger werden als ein Halbton. Das geht auch aus der Erwähnung der Ungenauigkeit hervor, während alle regulären Töne, mögen sie gestopft oder natürlich sein, doch jedenfalls annähernd auch auf der Orgel vertreten sind.

Um die Unreinheiten gewisser Naturtöne, namentlich bei Transpositionen, zu beseitigen, erfand 1753 A. J. Hampel, Hornist der Sächs. Hofkapelle in Dresden, einen Mechanismus, mit Hülfe dessen Joh. Werner 1754 das Inventionshorn konstruierte.[3]) Die Idee der Stopftöne kam erst um 1760 auf.[4])

Die noch schwereren Posaunen kommen in der Hamburger Oper gar nicht vor. Monteverdi hatte sie gebraucht; in Dresden weist die Hof-

---

1) Mus. Lex. V, 295.
2) Vollkommener Kapellmeister 1739, S. 53.
3) Neue Zeitschrift für Musik 1870, S. 317.
4) Eichborn, a. a. O., S. 29.

kapelle 1680 wie 1691 drei Posaunen auf.[1]) Auch in Wien waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Hofoper drei Posaunen vertreten, wie die Partitur von Cesti's 1666 zur Vermählung Leopolds I. mit Margarethe von Spanien gegebene Oper *Il pomo d'oro* beweist.[2]) In Hamburg dagegen finden wir keinen Anhalt für Posaunenverwendung. Mattheson berichtet vielmehr 1713, daß sie außer in Kirchen-Sachen und Solennitäten sehr wenig gebraucht werden.[3]) Und selbst diese Verwendung scheint sich verloren zu haben, denn 1739 wundert er sich, warum man »diese prächtig klingende Instrumente itzo nicht mehr braucht«.[4])

Zu den bis jetzt abgehandelten gebräuchlichen Instrumenten gesellen sich noch einige seltener verwendete.

Die Harfe

scheint nicht stark kultiviert worden zu sein, denn Mattheson sagt: »Der angenehm schnarrenden und zum Accompagnement völlig geschickten Davids-Harffe, *Harpa*, so mit fleischernen Sayten bezogen, will man ihre Meriten lassen, wenn nur viele wären, so dieselben wolten bekannter machen«.[5])

Den ersten Beleg für Verwendung der Harfe finden wir in *Orpheus* (1709), in der Schlußszene, der Apotheose des großen, mythischen Sängers. Die rechte Hand, im Sopranschlüssel notiert, hat gebrochene Accordbewegung, während die Linke, im Baßschlüssel geschrieben, kurze Arpeggien angiebt. Diese »Davidsharfe« bestand aus dem Körper, einem ungefähr 2 Ellen langen, unten etwas breiter zulaufenden Boden und der Resonanzdecke, durch 2 Seitenwände verbunden.[6]) Nach Eisel[7]) hatte sie 53 Saiten »und zwar der *Tonorum naturalium* 34, der *Tonorum artificalium* oder Semitonien aber 19«. Der Umfang begriff *Contra G-c'''*.[8])

Nach *Orpheus* finden wir im Text von *L'inganno fedele*[9]) (1714) die Harfen erwähnt; ob sie wirklich benutzt wurden, läßt sich nicht feststellen, da die nur im Continuo-Auszug auf uns gekommenen »Erlesene

1) Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 1861, I, 255 und 310.

2) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Wien 1897.

3) Orch. I, 266/67.

4) Vollkommener Kapellmeister, S. 84.

5) Orch. I, 279/80.

6) Schneider, a. a. O., S. 78.

7) Musicus αὐτοδίδακτος, S. 106/107.

8) Nach v. Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert, S. 77, hatte die Harfe bei Agricola nur dem Umfang *F—c'''*.

9) I, 1: »Wir lassen die Flöten und Geigen erklingen
Und spielen bey unserm erfreulichen Singen
Mit Lauten, Clavieren und Harffen dazu«.

Sätze« der Oper kein Urteil darüber zulassen. In Händel's *Caesar* (1725) dient die Harfe mit dazu, den Parnaß und die 9 Musen zu charakterisieren; ihr Umfang begreift dort nur *C-a''*.

Die Harfe ist also offenbar in der Hamburger Oper ein Attribut der musischen Kunst; dies erhärten die angeführten Beispiele. Als Epitheton Orpheus' gelten allerdings auch andere Instrumente; in der Doppeloper (1702) führt er »eine Leyer, die zuletzt gen Himmel flieget und sich in ein Gestirn verwandelt«. (Die Leyer wird schon in *Almira* [1705] erwähnt, in der Partitur aber nicht verzeichnet.) In der Renaissancezeit wird Apollo meist mit einer Geige dargestellt;[1]) so auch in der 1684 in Braunschweig gegebenen Oper *Der beständige Orpheus.*[2])

Die harfenmäßige Spielart war nach Mattheson auf Guitarren und Lauten, auf Violinen und Klavieren sehr gebräuchlich.[3])

Die Theorbe

spielte in Italien und Frankreich die Rolle eines Generalbaß-Instruments; als solches scheint sie in Hamburg nicht viel verwendet worden zu sein. Wir finden sie zum ersten Mal in *Arsinoe* (1710); dort begleitet sie zwei Arien und soll die Szenerie des Parnasses illustrieren, ähnlich wie die Harfe. Mit dieser vereint wirkt sie denn auch bei der Musik des Musenbergs in *Caesar* (1725), teils in Figuration, teils in einfacher Baßverstärkung. Der Umfang ist hier *C-e'*, der bald im Baß-, bald im Tenorschlüssel notiert ist.

1728 wurde die Theorbe im Text von *Die verkehrte Welt* erwähnt, und 1733 finden wir sie in *Partenope* noch einmal zur Verstärkung des Basses bei einer »traurigen Symphonie« benutzt; hier hat sie mit dem Baß die Lage *C-es'*.

Über die Erfindung der Theorbe gehen die Meinungen auseinander; Fleischer[4]) weist an der Hand eines 1632 gefertigten Exemplars im Berliner Instrumenten-Museum nach, daß Brossard's Angabe[5]), der Gambist Hottemann in Frankreich habe die Theorbe um 1650 erfunden, unrichtig ist. Schneider führt Bardella, einen italienischen Tonkünstler, als Erfinder an[6]), während Printz berichtet, daß zu Anfang des 17. Jahrhunderts »das berühmte Instrument, die Teorba erfunden worden, und zwar von einem Marktschreyer, dessen Nahmen man nicht weiß. Dieser ist ein guter Lautenist gewesen; weil ihm aber die groben

1) Fleischer, Führer, S. 79; vergl. auch J. Rousseau, *Traité de la Viole*, S. 12.
2) Jahrbücher für Musicalische Wissenschaft, Leipzig 1863, S. 198.
3) *Critica Musica* I, 201.
4) Führer, S. 65f.
5) Auch Mattheson nimmt diese Angabe auf. Vgl. Orch. I, 278/79.
6) a. a. O., S. 83.

Saitten seiner Laute zu stumpff klungen: so hat er den Lautenhals verdoppelt, unterschiedliche Saiten noch darauff gezogen und dergestallt zugerichtet, wie an den Tiorben zu sehen.« [1])

Nach Mattheson hatte das Instrument zu Beginn des 18. Jahrhunderts »8 große Sayten im Basse, diese 8 Sayten sind nur einfach, die andern im Basse haben ein Octävchen und die höheren den *unisonum* bey sich außer der *Chanterelle* oder sogenannten Quinte.« Fleischer beschreibt drei Theorben der 4 ersten Decennien des 18. Jahrhunderts, die allesamt 6 Paar + 2 einfache Saiten (für die höchsten Töne) auf dem Griffbrett und 5 Paar Baßsaiten am oberen Kragen haben.

Für weitere Instrumenten-Verwendung im Hamburger Opernorchester fehlen uns die zuverlässigen Belege. Laute und *Calichon* werden nur im Text erwähnt (*L'inganno fedele* 1714); nach Lindner wendet Keiser den *Liuto* in »keiserliche Friedenspost«, Hamburg 1715 an[2]). In den Opernpartituren findet sich kein Anhalt. In Hamburg scheint man auch keine guten Erfahrungen mit dem Instrument gemacht zu haben, denn Mattheson verurteilt es in Grund und Boden[3]).

Auch die »Zitter«, die in »Leipziger Messe« (1710) angeführt wird, wie die Sackpfeife, die uns im Text (z. B. in *Croesus* 1704, *Almira* 1705) begegnet, ohne in der Partitur verzeichnet zu sein, rechnet Mattheson nicht zu den künstlerischen Musikinstrumenten. »Bey Lully mußten allerdings, wenn die Freude auf dem Theatro herrschet, alle Völker, alle Schäfer nach der Sack-Pfeiffe tanzen und springen« [4]).

Wenn wir nun diese nicht verbürgten Instrumente bei Seite lassen, so stellt sich das Hamburger Opernorchester, unter Zusammenziehung der verschiedenen Phasen seiner Entwickelung, folgendermaßen dar: Klavier, 8 Violinen, 3 Violen, Viola d'amore, Viola da Gamba, 2 Violoncelli, 2 Violoni, 5 Flöten, 2 Piccoli, 2 Zuffoli, 1 Traversa bassa, 1 Quartflöte, 2 Cornetti, 4 Oboen, 2 Oboi d'amore, 1 Hautboe-Contre, 2 Chalumeaux, 5 Bassons, 4 Trompeten, 2 Trombe di Caccia, Tympani, 4 Hörner, Harfe, Theorbe, Trommel, Triangel und Cimbeln.

Wahrlich ein mächtiger Apparat, der, wie wir festgestellt, zu den eigenartigsten Klangeffekten, zu den verschiedensten Tonmalereien gruppiert und ausgewählt wurde. In der Art der allmählichen Ausbildung des Klangkörpers finden wir das Bild einer Kurve wiedergegeben, die aus bescheidenem Anfangsniveau in der Hamburger Blütezeit zu einer ansehnlichen Höhe aufsteigt, von der sie, infolge des erlahmenden Interesses

1) Sing- und Klingkunst, Dresden 1690, S. 135.
2) Die erste stehende deutsche Oper, S. 113.
3) Orch. I, 274/77.
4) *Critica Musica* I, 212.

beim Publikum und des daraus resultierenden Geschäfts-Niederganges wieder zu stark reduzierten Maßen herabsinkt.

Um diesen an sich sehr abwechslungsreichen Klangkombinationen einen ganz neuen überraschenden Gegensatz zu bieten, griff der geniale Keiser zu dem eigenartigen Mittel, einen Gesang ohne jegliche Instrumentenbegleitung hinzustellen. Mattheson berührt diese Merkwürdigkeit noch in später Zeit, wenn er 1739[1]) schreibt: »Ich erinnere mich einer Arie, die ich selber ehemals auf der Schaubühne in der Person eines Träumenden gesungen habe, und so anfing: Erscheine mir doch bald etc., ingleichen einer andern über die Worte: Alles, alles ist vollbracht, welche beide ohne die geringste Begleitung, mehr Aufmerksamkeit und Bewegung verursachten, als wenn sie mit den besten harmonischen Sätzen versehen gewesen wären.«

Den Anflug zur unbegleiteten Arie finden wir schon in *Janus* (1698), wo Agrippina (III, 9) ohne Vorspiel und ohne Orchester-Unterstützung sich in eine fliegende Kadenz hineinstürzt, zu der ihr von einem *tasto solo* der Ton *d* angegeben wird. In *La Forza della virtù* (1700) ist eine große Arie der Anagilda (I, 5), die durch Verführungskünste den König in ihre Netze zu locken sucht, *senza unico accompagnamento* durchgeführt; die reine Intonation mag der Sängerin dabei nicht leicht geworden sein, zumal sehr viel Koloraturen und Tonartenübergänge zu bewältigen sind.

Wir haben in der gesamten Musiklitteratur wenig Analogien; vielleicht könnte man das allerdings kürzere Solo der *Deidamia* in Händel's gleichnamiger Oper (1740), das ja auch ohne Orchester intoniert wird, als Seitenstück zitieren.

Blicken wir zurück! Eine reiche Fülle interessanten Materials hat sich uns dargeboten. Vom Ziel der Wanderung aus gewinnen wir nicht nur ein umfassendes Urteil über die zurückgelegte Strecke, wir sehen auch in deutlichen Umrissen die von dort weiter strebende Bahn, die in stetem Aufschwung, in eifrigem, erfolgreichem Drang nach Vervollkommnung doch das Fundament bereitwillig entgegennahm, achtete und wahrte, das ihr eine sichere Stütze bieten durfte für alle weiteren Errungenschaften der letzten zwei Jahrhunderte.

Denn wenn auch das populärste Instrument der neueren Musik, die Klarinette, erst nach der Hamburger Periode ins Orchester eingeführt wurde, wenn auch erst Gluck und Mozart die Posaunen, die mit den *Cornetti* in der Kirchenmusik schon lange eine bedeutende Rolle gespielt hatten, der Oper dienstbar machten, der von den Hamburger Komponisten mit kühnem und sicherem Blick umgearbeitete Klangapparat stellt doch nach wie vor die starken Grundsäulen dar für den zu ungeahnter Größe

1) Vollkommener Kapellmeister, S. 139.

emporgewachsenen Monumentalbau des modernen Opernorchesters. Ja wir können sogar ein vielfaches Zurückgreifen zu Anschauung und Empfinden jener Zeit konstatieren, das sich in der Wiedergewinnung der bereits verlorenen Chorverwendung gewisser Instrumentengattungen zu erkennen giebt.

Von den ersten deutschen Opernkomponisten wurde die Wesenheit, der Charakter der einzelnen Instrumente so klar erkannt, so erschöpfend ausgebeutet, daß ihre tonmalerischen Grundanschauungen bis auf den heutigen Tag den Komponisten zur Richtschnur dienen, wenn auch die durchaus nicht zum Nutzen der reinen Kunst heute ins Maßlose übertriebene Klangfülle dem Einzelinstrument vieles an Prägnanz entzogen und durch Verallgemeinerung getrübt und verwirrt hat. Die Hamburger sahen jedoch die Instrumente nur als die den Singstimmen untergeordneten Diener an, die »wenn die Singstimmen zugleich mit ihnen gehen, eine Stuffe herunter treten, sich nicht so laut machen, jene erheben, nicht aber sich selbst emporschwingen sollen«[1]).

Mit der rein klanglichen verband man auch eine wohl durchdachte tonmalerische Tendenz; die Streichinstrumente sind die Träger der intimen, seelischen Affekte, die in tiefster Innerlichkeit sich von Gemüt zu Gemüt übertragen. Die Blasinstrumente stellen die Beziehungen der Seelenthätigkeit zur äußeren Sinnlichkeit her, sie bringen die Ursachen wie die Wirkungen derselben zum Bewußtsein. Sie sind mehr die Repräsentanten der Objektivität, die Streicher die der Subjektivität.

Dieser Charaktergehalt blieb den Instrumenten im wesentlichen bis heute treu: »Natürlich kommt das so übertragene Gefühlsmoment nicht unter allen Umständen, in jedem Zusammenhang, bei jeder Verwendungsart des Klanges zum Vorschein, sondern nur unter bestimmten, dem ursprünglichen Zusammenhange einigermaßen ähnlichen Umständen, bei stark accentuierten und melodisch bestimmt charakterisierten Phrasen u. s. f. Es ist nicht auf das Instrument oder den Klang desselben schlechthin übergegangen, sondern auf den Klang in diesen Umständen und Verbindungen[2]).«

Wie in der Instrumentierung der Oper, so hielten auch in Bezug auf die Art ihrer Interpretation die Deutschen die Mitte zwischen Franzosen und Italienern. In Frankreich »quälet sich der Komponist mit dem Halse und mit der Hand, er krümmet und drehet alle Glieder seines Leibes auf hunderterlei Art und hat doch noch genug zu thun, daß er seinen Zweck erreiche. Siehet man dagegen die Italiäner an, so sind sie in der Musik so fertig und, so zu reden, dermaßen unfehlbar, daß sie

mmener Kapellmeister, S. 207.
pf, Tonpsychologie, Leipzig 1883/90 II, 515.

eine ganze Opera mit der äußersten Richtigkeit zu wege bringen, ohne daß jemand einmahl den Tact schlage«[1]). Die Deutschen hielten sich von den französischen Übertreibungen fern, ohne die Vorzüge der Präzision und der abwechslungsreichen Modulation preiszugeben; Kusser hatte darin bahnbrechend vorgearbeitet.

Freilich hatte die Hamburger Oper nach dem Tode Keiser's ihre Bedeutung verloren. Das Volk, das nur amüsiert sein wollte, sah diesen Wunsch reichlich erfüllt durch italienische Possen und Maskeraden; die Künstler waren nicht mehr ernst und bedeutend genug, um das Publikum in die Sphäre ihrer Kunstanschauungen zu bannen. So war der völlige Untergang unausbleiblich. Aber der gute Same, den das Hamburger Vorbild gezeitigt hatte, war ausgestreut über alle deutschen Lande, die deutsche Nationaloper war erstanden. Und wenn auch ihr Ideal erst durch Gluck, Mozart und Beethoven erreicht werden sollte, die Hamburger Künstler, die in allen wesentlichen Punkten, nicht zum wenigsten in Hinsicht auf Orchester und Orchester-Interpretation den Weg vorgezeichnet und angebahnt, sie haben nicht vergebens gewirkt.

1) *Critica Musica* I, 147.

W. F. Bach's Berufung nach Darmstadt

von

Wilibald Nagel
(Darmstadt.)

Christoph Graupner[1]), der verdienstvolle Komponist und Hofkapellmeister, war am 10. Mai 1760 gestorben. Des Landgrafen Ludwig VIII. Bestreben richtete sich sogleich, wie wir annehmen können, nach diesem Ereignisse, das seiner Hofmusik den besten Mann entrissen hatte, darauf, einen nach Möglichkeit vollwertigen Ersatz für ihn zu finden. Von irgend einer Seite[2]) war dem Fürsten als Nachfolger Graupner's W. F. Bach in Halle empfohlen worden. Aus einem im Großh. Staats-Archiv zu Darmstadt bewahrten, undatierten Aktenstücke von Hertzberger's Hand lernen wir »die Resolution von *Serenissimi* Hochf. Durchlaucht« auf den vom Ober-Hofmarschall-Amt eingegebenen Bericht »wegen eines Kapellmeisters wie auch eine *repartition* der vacanten *Gages*« betreffend kennen. Letzterer Punkt ist hier nicht von Bedeutung für uns; in Bezug auf ersteren heißt es, »daß man sich sowohl nach diesem vorgeschlagenen Bach als auch sonst nach einem recht habilen *Subjecto* und dessen *Conduite* ebenfalls gut seye, erkundigen und zusehen solle, von einem oder des anderen *Composition* etwas zu bekommen, um deren *gout* (!) daraus zu ersehen .... (auch) könnte man alsdann ein(em) solchen Mann erst anfänglich 8(00) G. und die Natural-Besoldung offeriren und zusehen, ob er damit zufrieden, wo nicht, so könnten ihm nachmals die 1000 Gulden offerirt werden«.

Nach welcher anderen Persönlichkeit sich die Beauftragten umgesehen haben, verraten die Akten nicht; wohl aber enthalten sie Entwürfe zu Briefen, welche an Bach nach Halle abgeschickt wurden. Sie ganz mitzuteilen, erscheint um so mehr angezeigt, als Bitter's Darstellung der Sachlage[3]) eine verkehrte ist, und auch Grove in seinem *Dictionary* nichts von Belang zu dieser Periode von des beklagenswerten Meisters Leben hat beibringen können.

Als das erste Schreiben des Hofmarschall-Amtes nach Halle abging,

1) Über Graupner und die Darmstädter Hofmusik erstatte ich eingehenden Bericht in der Abhandlung »Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt«, welche in den »Monatsheften für Musikgeschichte« zu erscheinen im Begriffe ist.

2) Ich vermute durch den Bassisten Hertzberger, den damaligen *spiritus rector* der Darmstädter Kapelle, einen begabten, rastlos fleißigen und mit den Musikzuständen Deutschlands wohl vertrauten Mann.

3) Karl Ph. Em. Bach und W. Fr. Bach etc. II., Berlin 1868, S. 225.

befand sich Wilhelm Friedemann Bach noch in festem Dienstverhältnis als Organist an der Liebfrauenkirche daselbst. Aber der Boden hatte doch schon in bedenklicher Weise unter seinen Füßen zu schwanken begonnen[1]): er war vergeßlich und nachlässig in seinem Dienst gewesen, hatte sich grober Verstöße im persönlichen Verkehr mit seinen Vorgesetzten schuldig gemacht und stand auch in seiner außerdienstlichen Lebensführung nicht so da, wie es sich für einen Mann von seinen glänzenden Geistesgaben, seiner vorzüglichen Erziehung und angesehenen Stellung geziemt hätte. An energischem Tadel hatte es ihm denn auch nicht gefehlt, und so mag der Antrag, nach Darmstadt in die durch Graupner's Thätigkeit bedeutsam gewordene Stelle überzusiedeln, sogleich auf fruchtbaren Boden gefallen sein.

Das erste an Bach gerichtete Schreiben des Hofmarschall-Amtes lautet:

Hochedelgebohrner
Hochgeehrtester Herr Musik Director.

Es ist die Capellmeisters Stelle bey dem Fürstlichen Hof alhier, welche der verstorbene geschickte Capellmeister Graupner begleitet (!) hat, erlediget und Unsers gnädigsten Fürsten und Herrn Hochfürstliche Durchl. sind nunmehro gesonnen, diese Stelle mit einem capablen Manne hinwiederum zu besezen, höchst dieselben erinnern Sich dabey des Ruhms, welchen der Herr Musick-Director bey dem *publico* durch die Musicalische Wissenschafft und Dero besondere Geschicklichkeit darinnen Sich erworben und haben deshalben Sich entschloßen, dem Herrn Musik-Director, dieße an Dero Fürstlichen Hof vacante Capellmeisters Stelle, mit dem davon abhangenden Rang und einem Jahrs Gehalt von 900 G. an Geld, 16 Malter Korn, 8 Malter Gersten, 6 Malter Spelzen, 4 Malter Waitzen, 3 Ohm Wein und 8 Klafter Holz, anbieten zu laßen, dabey auch uns aufzutragen gnädigst geruhet, dieses in höchst Deroselben Nahmen unter Zusicherung dero fürstlichen Gnade hierdurch zu thun. Es versehen Sich unseres gnädigsten Fürsten und Herrn Hochfürstl. Durchl., daß der Herr Musik Director, dieses Anerbieten an zu nehmen Sich gefallen laßen werden und uns Ihre willfährige Entschließung bald eröffnen wollen, uns soll es eine besonders angenehme Sache seyn dadurch Gelegenheit zu erhalten, den Herrn Musik Director näher versichern zu können, daß wir mit vieler Achtung stets zu seyn nicht ermangeln wollen

Darmstadt, den 6. Juli 1762.

Ew. Hochedelgeb.
Dienstbereitwillig.
Fürstl. Heßische Oberhof
und Reiß Marschälle auch Oberschenk.

à Monsieur
Monsieur Bach, Directeur
de la Musique à l'Eglise
Cathedrale de Notre Dame.

1) Man sehe die allerdings etwas krause Darstellung bei Bitter a. a. O. Das betreffende Hallenser Kirchen-Archiv besitzt, wie mir Herr Archidiakonus Pfanne

Bach ließ nicht lange auf eine zusagende Antwort warten, die aber leider nicht überliefert ist. Wir erhalten jedoch Kunde von ihr durch einen Brief des Sekretärs des Hofmarschall-Amtes:

...... Es haben *Serenissimus* u. gn. H. u. F. es besonders gnädig angesehen, und uns war es ein wahres Vergnügen, daß der Herr Musick-Director die angebottene Capellmeister Stelle bey dem Fürstl. Hof alhier anzunehmen Sich entschloßen und uns solches in Dero Antwortschreiben zu vernehmen gegeben haben. Höchstgedacht u. gn. F. u. H. haben uns dahero ferner übertragen, dem Herrn Musick-Director in gegenwärtigem solches, und daß denenselben für die Transport Kosten bey Dero Anherokunfft 100 G. bezahlt werden solle(n) zu vermelden und dabey zu erkennen zu geben, daß weilen an uns der Auftrag wegen der *vocation* geschehen, Höchstdieselben eine nochmalige unter Dero hohen Nahmens Unterschrifft für überflüßig ansehen, dagegen aber dem Herrn Musick-Director überlaßen, das denenselben auszufertigende Annahms- und Bestallungs-Decret nach Halle vor Dero Abreise von da, übersendet zu verlangen, oder solches bei Dero Ankunfft alhier zu empfangen. U. gn. F. u. H. Durchlaucht versehen sich übrigens zu dem Herrn Musick-Director, daß derselbe Dero Anherokunfft zu befördern bestens bedacht seyn wollen.

Das Schreiben ist datiert vom 28. August 1762. Zwei und ein halber Monat verstrichen, und noch war keine endgiltige Antwort aus Halle in Darmstadt eingetroffen. Die Ansicht des Darmstädter Hofes über Bach's unerklärliches Schweigen läßt der folgende Brief erkennen. Wenn man nach einem bestimmten Grund sucht, warum wohl der Landgraf das Bestallungsdekret nicht unterschrieben nach Halle schicken, sondern dasselbe Bach persönlich in Darmstadt überreichen wollte, so kann dieser Grund meines Erachtens nur darin gefunden werden, daß vielleicht ungünstige Berichte über Friedemann's Lebenswandel nach dem Süden gedrungen waren, und der Fürst vor einer definitiven Abmachung den Hallenser Meister von Angesicht zu Angesicht sehen wollte, zu einer solchen jedoch fest entschlossen war. Wie sehr dem Darmstädter Hof an Bach's Person gelegen war, beweist der drängende Ton auch des am 17. November an Bach abgeschickten Schreibens:

Wir erwarten schon eine geraume Zeit die Antwort von Ew. Hochedelgeb. auf dasjenige Schreiben, welches bey unserer Abwesenheit durch unseren *Secretarium* an dieselben erlaßen worden und worinnen wir Ew. H. eröffnen laßen, daß *Ser.* U. G. F. u. H. Sich nicht entschließen, die noch weiters verlangte *vocation* an dieselben nach Halle zu senden, sondern Ihnen das Decret und Bestallungs-Brief alhier einhändigen laßen wolle, dagegen aber das bestimmte Reißgeld auf Ew. H. Verlangen abgesandt werden soll. Wir mögen denenselben nicht bergen, daß Dero zurück bleibende Antwort,

---

freundlichst mitteilt, nur die schon von Chrysander in den Jahrbüchern II, S. 242 ff. abgedruckten auf Bach bezüglichen Dokumente.

und da uns auch von dero Correspondenten, dem *Advocato* Lichtenberg keine Nachricht gegeben werden kann, uns veranlaßt, eine Änderung in dero declarirten Entschließung zu vermuthen, und uns deshalben desto angelegener ist bald in eine Gewißheit hierunter (!) versetzt zu werden. Ew. H. wollen demnach uns Dero bestimmte Erklärung, ob und wann Dero Ankunfft alhier erwartet werden kann, nach Empfang dieses bald beliebig zugehen laßen ....

Bach schwieg auch hierauf, veranlaßte aber den ihm bekannten Advokaten Lichtenberg[1]), wie aus dem folgenden Briefe hervorgeht, das Hofmarschall-Amt durch vage Angaben über sein Eintreffen in der hessischen Residenz hinzuhalten. Was eigentlich damals Bach's Pläne in Bezug auf seine Zukunft waren, ist, vorausgesetzt, daß er überhaupt bestimmte Ziele im Auge hatte, nicht klar. Auf alle Fälle suchte er sich einen Weg nach zwei Seiten offen zu halten, ein Bestreben, bei dem er von beiden abgedrängt wurde. Kurze Zeit nachdem die Erkundigungen durch Lichtenberg beim Hofmarschall-Amte eingegangen waren, ließ dasselbe, am 1. Dezember 1762, das nachfolgende, wahrscheinlich letzte Schreiben in der Angelegenheit an Bach abgehen:

Ew. Hochedelgeb. haben uns durch Dero unterlaßene Antwort, auf das, was wir Denenselben wegen der verlangten weiteren *vocation*, in Unserm Nahmen zu erkennen geben laßen, in einer Ungewißheit unterhalten, ob Dieselben bey Dero declarirtem Entschluß beharren, oder aber denselben geändert haben. Wir müßen letzteres um so mehr glauben, als dieselben uns durch Dero Correspondenten Hr. Advocat Lichtenberger zu erkennen geben laßen, wie Sie Ihre Anherokunfft noch nicht bestimmen könten, und uns in einer entfernten Hoffnung laßen, daß solche erst nach denen Winter Monathen geschehen möchte. Wir mögen Ew. Hochedelgeb. nicht bergen, daß wir dadurch zu glauben veranlaßt werden, daß dieselben Sich durch ein mit Unrecht gemachte üble Schilderung unsers Hofs in eine ohnentschloßenheit versezen laßen, die Denenselben einen Zwang zu verursachen scheinet. Wir wollen dahero Ew. Hochedelgeb. hierdurch in vollkommene Freyheit stellen uns Dero Entschließung frey zu entdecken, indem der Hof alhier eben so wenig nöthig hat, jemand die Annahme der Dienstleistung aufzudringen, als weniger gewöhnt ist, bey Anbietung derselben, in einer langen Ungewißheit zu bleiben.

Unseres gn. F. u. H. H. D. wollen also bei denen durch Ew. H. geäußerten Bedenklichkeiten dieselben gar nicht gezwungen wißen ihre gegenwärtige gute Dienste zu verlaßen, welches wir also Ew. H. hierdurch zu erkennen zu geben nicht ermangeln wollen ....

Weitere Schriftstücke über die Angelegenheit liegen nicht vor. Wenige Bemerkungen zu dem letzten der mitgeteilten Schreiben seien

1) Vielleicht der 1734 zu Ober-Ramstadt geborene spätere Geh. Tribunalsrat Christian Friedr. Lichtenberg? Vgl. Strieder, »Grundlage zu einer hess. Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte«, Kassel 1788, VIII, 14. Anm.

noch beigefügt. Zuerst muß betont werden, daß man bei dem Satze des vorletzten Abschnittes: »bey Anbietung der (Dienstleistung) ...« durchaus nicht an eine solche durch Bach selbst zu denken braucht, wozu die Fassung des Satzes allerdings zunächst verführt. Was nun die Voraussetzung anbetrifft, Bach habe sich vielleicht durch eine, wie der Schreiber beifügt, unwahre Schilderung der Lage des Darmstädter Hofes veranlaßt gefühlt, mit seiner endgiltigen Zusage noch zu zögern, so ist zu sagen, daß die materielle Lage Ludwigs VIII. in der That keine glänzende war. Unsinnige Freude am edlen Waidwerk und eine allzugroße Freigiebigkeit hatten seine Hilfsmittel in den letzten Jahren so weit erschöpft, daß, wie bekannt, sogar eine Reichsexekution gegen ihn drohte. Die Musiker litten freilich unter diesen Verhältnissen nicht in außergewöhnlichem Maße. Daß man ihnen die Besoldung ganz oder teilweise schuldig blieb, und sie nur nach wiederholten Bitten zum Ihrigen kommen konnten, das war ein uraltes Lied, das jeder von ihnen kannte. Immerhin mag die Kenntnis dieses Umstandes für Bach mitbestimmend gewesen sein, die Sache fallen zu lassen.

Genug, Bach scheint auf die Angelegenheit gar nicht mehr zurückgekommen zu sein; er machte es dann so, wie im Falle seiner Berufung nach Rudolstadt, auf welche er — was freilich noch schlimmer war — überhaupt nicht antwortete. Nicht weniger charakteristisch für ihn ist der Umstand, daß er nach 5 Jahren bei Übersendung des Konzertes in *emoll* an den Sohn der Kurfürstin Marie Antonie von Sachsen[1]) mit eigener Hand der Unterschrift beifügte: »von Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Landgrafen zu Hessen-Darmstadt ohnlängst berufener Capell Meister«. Das Vergehen, das in dieser Anmaßung eines ihm nicht gebührenden Titels liegt, wöge leicht und ließe sich zur Not entschuldigen, wäre es das einzige, das man dem elend zu Grunde gegangenen großen Künstler vorzuwerfen hat.

1) An diese ist der betreffende, von ihm nicht einmal selbst angefertigte und unterschriebene Brief gerichtet.

Beethoven's Rondo in B
für Pianoforte und Orchester.

Von

Eusebius Mandyczewski
(Wien.)

Von diesem Werke war bisher nur bekannt, daß es sich unvollendet im Nachlaß Beethoven's vorgefunden hat und daß es, von Carl Czerny vollendet, 1829 erschienen ist. Charakter und Inhalt weisen aber seine Entstehung in die Zeit vor 1800 zurück, und durch Otto Jahn kam die Vermutung auf, daß es zum Klavierkonzert in *B* gehört habe. Näheren Aufschluß konnte man nur von der Handschrift Beethoven's erwarten; diese blieb bis in die neuste Zeit verschollen. Das Verdienst, sie entdeckt und aus einem Wust alter Musikalien wieder ans Tageslicht gezogen zu haben, gebührt dem jetzigen Chorleiter an der Stadtpfarrkirche zu St. Peter in Wien, Herrn Carl Rouland, dessen Umsicht auch einige der wertvollsten Handschriften Franz Schubert's vor Vernichtung bewahrt hat. Beethoven's Handschrift des Rondo in *B* ist in den Besitz der »Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« übergegangen. Sie gestattet nunmehr einen genauen Einblick in die Form, in der es Beethoven hinterlassen hat, und zeigt, mit der gedruckten Fassung verglichen, wie weit Czerny an der Vollendung teilnahm.

Wird die Partitur zur Vergleichung herangezogen, wie sie in der Gesamtausgabe der Werke von Beethoven Serie 9, Nr. 72 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, so zeigt die Handschrift dagegen im Klavierpart zunächst folgende Abweichungen:

Seite 4, Takt 6—16
(der gedruckten Partitur.)







Daß damit die Überleitung zum zweiten Thema nur angedeutet werden sollte, ist klar. Ursprünglich lautete auch diese Andeutung, wie die Handschrift verrät, anders, und zwar (vom dritten der hier mitgeteilten Takte an):



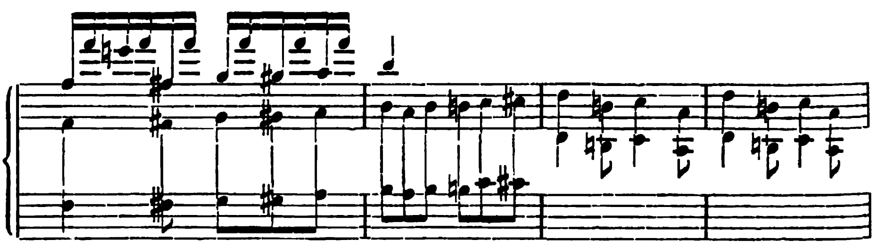


Über die Ausdehnung dieser Überleitung war also Beethoven mit sich einig; nur ihre äußere Form blieb unfertig.

Seite 5, Takt 13—16, rechte Hand:



Auch die Stelle Seite 6, Takt 7 u. ff. ist in der Handschrift nur angedeutet:





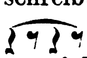
Hierbei ist zur Beurteilung Czerny's erwähnenswert, daß im 7. und im 10. dieser Takte die Partie der rechten Hand ursprünglich

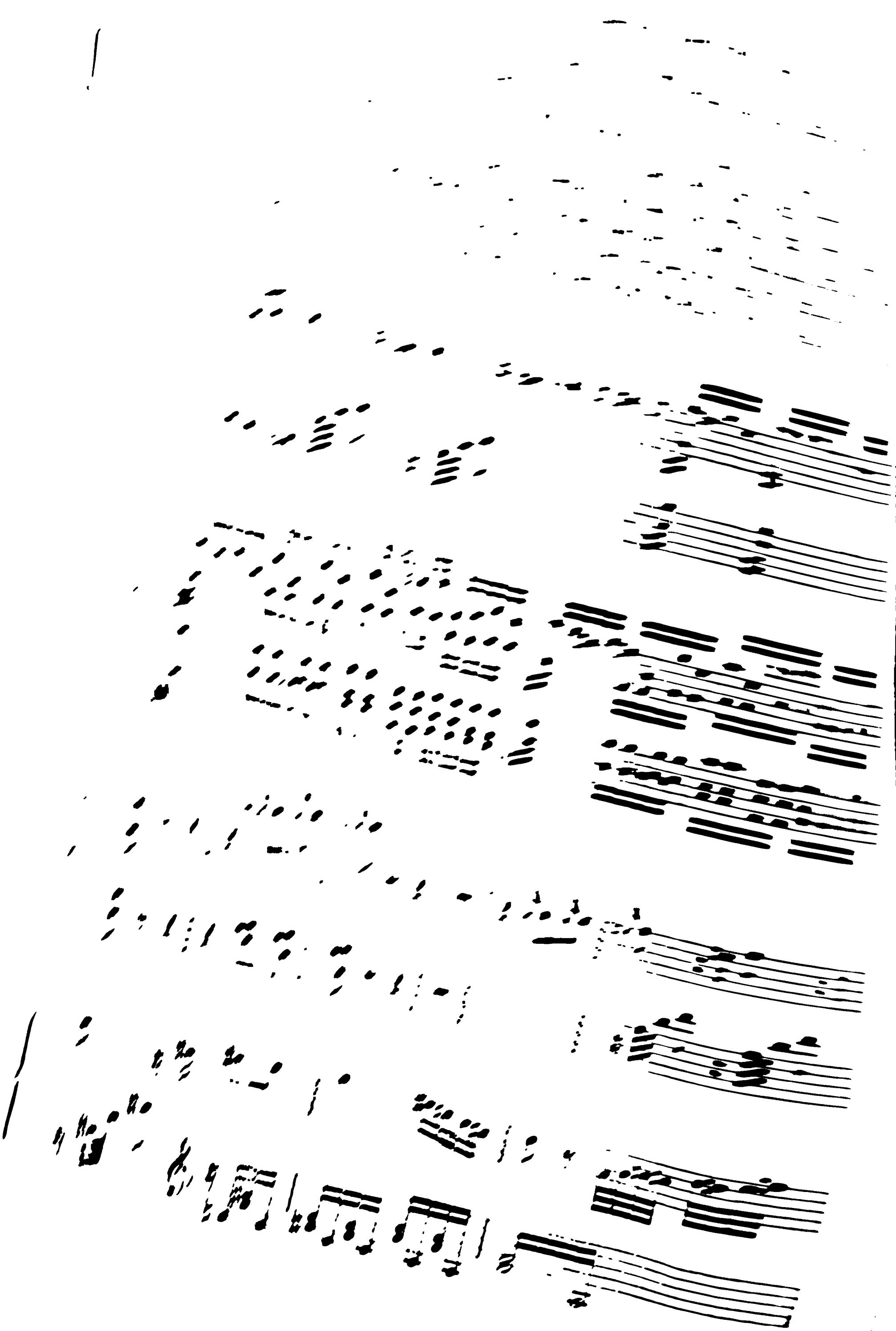
 lautete.

Seite 7, Takt 7—11 fehlt in der Handschrift die Partie der linken Hand; das Liniensystem ist hier ganz leer geblieben, und da auch keine Pausen stehen, so ist anzunehmen, daß Beethoven die Linke nicht unbeschäftigt lassen wollte.

Seite 8, Takt 10—13:



Im letzten dieser Takte schreibt Beethoven in jedes System der begleitenden Blasinstrumente  ein deutliches Zeichen, daß eine Kadenz des Solisten den Takt ausfüllen soll.





Und nun hatte Beethoven ursprünglich die Absicht, das Hauptthema in der folgenden ganz eigenartigen Form wieder auftreten zu lassen:



Seite 9, Takt 1 u. ff. steht das Thema in der Handschrift ganz einfach wie zu Anfang des Stücks.

Seite 11, Takt 14 schloß ursprünglich das Solo auf dem ersten Taktteil ohne Begleitung ab und *Tutti* setzten auf dem zweiten so ein, wie Seite 10, Takt 9, zweites Viertel, sodaß die Stelle um zwei Takte länger war. Indes hat Beethoven diese kleine aber charakteristische Kürzung schon während der Ausarbeitung der Partitur selbst gemacht.

Das nach sechs Takten wieder eintretende Solo sieht in der Handschrift so aus:





Und nun hatte Beethoven ursprünglich die Absicht, das Hauptthema in der folgenden ganz eigenartigen Form wieder auftreten zu lassen:







sodaß die darauf folgende Stelle, in der gedruckten Partitur Seite 14, Tempo I, als Wiederholung dieser achttaktigen Periode erschienen wäre. Auch diese Kürzung hat Beethoven noch während der Ausarbeitung der Partitur vorgenommen; eine Spur davon blieb nur darin übrig, daß von der Stelle an, wo im Druck Tempo I steht, die linke Hand des Klavierparts in der Handschrift



lautet.

In der Überleitung Seite 16, Takt 14 und ff. bestand ursprünglich ein anderer Modulationsplan; Beethoven hat ihn noch während der Arbeit

gestrichen und durch den bestehenden ersetzt, aber die Handschrift ver-verrät ihn noch:



Und als diese Überleitung schon fast die jetzt bestehende Form gewonnen hatte, war Beethoven noch immer nicht sicher, ob sie nicht so schließen sollte:



Darauf hätte das zweite Thema einzutreten. Nur ist aus der Handschrift nicht zu entnehmen, wo diese chromatische Tonleiter an das Vorhergehende anschließen sollte. Die Überleitung, wie sie jetzt besteht, ist das letzte Ergebnis dieser Erwägungen; freilich sieht auch sie in der Handschrift nicht genau so aus, wie im Druck, sondern ist auch hier nur in den äußeren Umrissen angedeutet, ähnlich wie die schon erwähnte gleichlaufende Stelle im ersten Teil des Rondo.

In welcher Art mehrere Stellen des Klavierparts in der Handschrift nur mit den wichtigsten Noten angedeutet sind, erhellt am besten aus

dem nächstfolgenden Wiedereintritt des *Solo*, Seite 18, Takt 10, der hier so aussieht:



Seite 19, Takt 10 und ff. ist die Sechzehntelbewegung der rechten Hand nur in einigen Noten festgesetzt, die Partie der Linken jedoch ganz ausgeschrieben, ähnlich wie an der schon erwähnten gleichlaufenden Stelle auf Seite 6.

Seite 20, Takt 2 und ff. lauten in der Handschrift:



Und nun sollte nach einer Kadenz, die dem Klavierspieler überlassen war, die Fortsetzung ursprünglich so lauten:



worauf das Hauptthema im Orchester so einzutreten hatte, wie es jetzt Seite 21, Takt 3 steht. Auch diese drei Takte hat Beethoven noch während der Ausarbeitung der Partitur gestrichen und an ihre Stelle Folgendes gesetzt:



Da der erste dieser Takte in der Handschrift mit der oben mitgeteilten Haltung zusammenfällt, so ist ersichtlich, wie die Kadenz, die doch dem Gutdünken des Spielers überlassen bleibt, enden soll, und wo darauf das Hauptthema im Orchester wieder einzutreten hat.

Seite 22, Takt 3—7 fehlt in der Handschrift die Partie der linken Hand. Die darauf folgenden drei Takte sind aber genau so wie im Druck. Von Takt 11 an fehlt das Zeichen 8va, und die ganze Partie Seite 23, Takt 3—12 steht in beiden Händen um eine Oktave tiefer. Die Partie Seite 24, Takt 1 bis zum *Presto* ist nur ganz flüchtig angedeutet, aber doch so, daß über ihren Charakter und ihre Ausdehnung kein Zweifel herrschen kann. Hier steht bloß:





Im *Presto* sind die Abweichungen der Handschrift vom Druck kaum nennenswert; das eigenartige Aufhören der Klavierpartie findet sich in der Handschrift genau so wieder wie im Druck.

So weit die Klavierpartie, in der alles Übrige mit dem Druck übereinstimmt. Die Orchesterbegleitung ist in der Handschrift genau so wie im Druck, von Anfang bis zu Ende; selbst die Vortragszeichen und alle Einzelheiten finden sich wieder.

Aus all dem Vorgebrachten erhellt, daß das *Rondo* in *B* ganz von Beethoven ist und daß Czerny nur die Kadenzen hinzugemacht, das Passagenwerk, das Beethoven als selbstverständlich im Drange des Komponierens nur angedeutet hat, ausgearbeitet und den Klaviersatz, wo er nur eilig und dürftig skizziert war, ergänzt und wirkungsvoller gestaltet hat. Gerade diese äußerlichen Sachen waren diejenigen, die sich der Komponist, als nicht zum wesentlichen Bau des Stückes gehörig, für die allerletzte Hand aufheben oder seiner eigenen Improvisation beim Spielen überlassen konnte. Czerny, der in seiner Jugend Beethoven's Schüler, später ihm ein treu ergebener und wertgeschätzter Freund war, war nicht nur mit Beethoven's Klaviertechnik, sondern auch mit seiner Kompositionstechnik aufs innigste vertraut. In bessere Hände, als in seine, hätte das Stück, wie es Beethoven hinterlassen hat, gar nicht kommen können. Aus der Art, wie er daran das Fehlende ergänzt hat, spricht nicht nur seine künstlerische Fähigkeit, sondern auch seine ehrliche Bescheidenheit. Des äußeren Aufputzes wegen, den er dem Stück zu geben hatte, hat er es doch rein musikalisch auch nicht im geringsten geändert, keinen Takt hinzugefügt, keinen weggenommen. Im Orchester änderte er auch nicht eine Note; nur dem Klavierpart verlieh er den nötigen Glanz.

Beethoven's Handschrift ist ein Heft von zwanzig Blättern in Querformat. Die Partitur des Rondo fängt auf der zweiten Seite des ersten Blattes an. Die erste Seite enthält aber schon die Anlage einer Partitur, wie sie für ein solches Stück nötig war, nur ist in jedem der zwölf Liniensysteme der $^2/_4$ Takt notiert, und das System der ersten Oboe zeigt in dem ganz allein dastehenden



eine Form des später zum Mittelsatz des Rondo verwendeten Gedankens, aus der man schließen kann, daß er ursprünglich zum Hauptthema des Satzes bestimmt war. Ob der Satz in diesem Falle auch ein Rondo hätte werden sollen, bleibt dahingestellt; jedenfalls hat Beethoven den Titel *Rondo*, der auch auf der ersten Seite steht, erst später daraufgesetzt.

Der Annahme, daß das Stück vor 1800 komponiert sei, entspricht die äußere Erscheinung der Handschrift durchaus. Ein Datum oder eine Unterschrift Beethoven's trägt sie nicht. Kann man das schon als ein äußeres, wenn auch nicht untrügliches Zeichen dafür annehmen, daß das Stück nicht ganz selbständig sein, sondern zu einem größeren, aus mehreren solchen Sätzen bestehenden Werke gehören sollte, so wächst die Wahrscheinlichkeit dafür, wenn man es musikalisch mit dem *B dur-Konzert* (besonders mit dem letzten Satz) vergleicht. Wie in vielen Werken Mozart's, so kommt es auch bei Beethoven, Schubert u. A. des öftern vor, daß einzelne melodische Phrasen oder harmonische Fortschreitungen, ja selbst kleine rhythmische Gebilde, die im ersten Satz an wenig hervorragenden Stellen angewendet wurden, in den folgenden Sätzen, gleichwie allgemeine musikalische Redensarten, ganz unwillkürlich wieder auftreten; eine Erscheinung, die gerade bei einem heftigen inneren Schaffenstrieb am leichtesten zu erklären ist. Nun vergleiche man im *B dur-Konzert*[1]) Stellen wie Seite 2, Takt 8—11 mit der Stelle im Rondo Seite 1, Takt 13, wobei auch das Verhältnis dieser Stellen zur Form der Sätze zu beachten ist, oder Konzert Seite 6, Takt 5—7 und Rondo Seite 2, Takt 10—12. Wie nahe das Rondo dem *B dur* Konzert steht, zeigt aber erst recht deutlich der letzte Satz des Konzertes. Dieser ist wie eine kühne Behauptung und Bekräftigung dessen, was im Rondo nur schüchtern und zaghaft ausgedrückt ist. Form, Tempo und Rhythmus ist beiden Sätzen gemein, und einzelne Motive kehren, wenn auch etwas umgestaltet oder anders verwendet, so deutlich wieder, daß über den Zusammenhang der beiden Sätze fast kein Zweifel mehr möglich ist. In beiden fängt das Klavier mit einer achttaktigen Periode an; in beiden beginnt die Überleitung zum Seitensatz nach einem vollkommenen Schluß auf der Tonika mit einem Motiv, das aus der Zerlegung des *B dur*-Dreiklanges entstanden ist und von mehreren Instrumenten *unisono* vorgetragen wird[2]); das kleine Motiv im Rondo Seite 6, Takt 2 spiegelt sich im Konzert Seite 39,

1) Gesamtausgabe Breitkopf und Härtel, Serie 9 Nr. 66.
2) Konzert Seite 37, Takt 6; Rondo Seite 2, Takt 16.

Takt 3 wieder, und in der Schlußpartie der beiden Sätze ist in den Terzenläufen des Solisten nur der Unterschied, daß sie im Rondo diatonisch, im Konzert chromatisch sind; ja selbst die Art des ungewöhnlichen Aufhörens der Solopartie des Konzertes ist bereits im Rondo deutlich vorgezeichnet.

Durch diese Betrachtung erfährt Otto Jahn's Vermutung, daß das *Rondo* ursprünglich der letzte Satz des *B dur-Konzertes* war, die innerlichste Begründung; für den weitaus schwungvolleren Konzertsatz mit seinen kräftigeren und inhaltreicheren Themen und dem aus seinem innersten Wesen entwickelten, nicht (wie beim Rondo) von außen hereingetragenen Mittelsatz war das Rondo nur die Vorstudie.

Über die Programmmusik

von

Richard Hohenemser.

(Frankfurt a. M.)

Unter denjenigen musikästhetischen Fragen, welche gegenwärtig für weite Kreise des gebildeten Publikums aktuelle Bedeutung besitzen, ist unstreitig die über die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Programmmusik eine der wichtigsten. Fast scheint es, als sei seit etwa 40 Jahren die Stellungnahme für oder gegen diesen Zweig der Tonkunst ein Hauptprinzip der Parteibildung auf musikalischem Gebiete geworden. Wer sich aber nicht vom Strome einer Partei mitreißen lassen, sondern sich ein klares Urteil bilden will, der muß die Frage nach der Berechtigung der Programmmusik vom psychologisch-ästhetischen Standpunkte aus zu beantworten suchen; denn einen anderen als den psychologischen Standpunkt kann es für alles, was das Innenleben des Menschen betrifft, unmöglich geben. Man sage nicht, die Programmmusik sei historisch geworden und darum berechtigt. Allerdings soll schon ein griechischer Flötenspieler auf seinem Instrumente den Kampf Apollos mit dem Drachen Python dargestellt haben; allerdings schrieb man im 16. Jahrhundert Schlachtgemälde für Laute, und seitdem ist die Programmmusik nicht wieder verschwunden. Aber uralt und geschichtlich geworden ist auch das Böse, das Gemeine, das Niedrige, und ist es darum berechtigt? Mit dieser falsch verstandenen »historischen Auffassung der Dinge«, die sich in unserer Zeit auf den verschiedensten Gebieten geltend macht, ist also nicht weiterzukommen. Vielmehr müssen wir, sobald wir etwas dem geistigen Leben Angehörendes rechtfertigen wollen, die Rechtfertigung aus der geistigen Natur des Menschen herholen, also psychologisch zu Werke gehen.

In unserem Falle handelt es sich zunächst darum, festzustellen, was die Programmmusik ihrer Natur nach wollen kann. Offenbar sollen die Worte des Programms das Tonstück irgendwie erläutern, verständlicher machen. Dies ist nur möglich, wenn die Wirkungen, welche Text und Musik auf uns ausüben, in irgend einer Beziehung einander ähnlich sind, und zwar so, daß dadurch der Eindruck des gesamten Kunstwerkes erhöht wird. Man könnte glauben und hat geglaubt, die Musik solle dieselben Vorstellungen in uns erwecken, welche beim Lesen des Programmes entstehen, damit sie durch diese doppelte Art der Erzeugung

verstärkt würden und demnach die Wirkung des Kunstwerkes sich steigere. Die Unhaltbarkeit dieser Ansicht wird sich aus dem Folgenden ergeben. Vorstellungen sind stets Reproduktionen vorher dagewesener Wahrnehmungen, die freilich in der Regel nicht als solche, sondern eben mit dem spezifischen Vorstellungscharakter reproduziert werden. Was die Seele veranlaßt, eine Vorstellung zu haben, kann eine andere Vorstellung sein, da zwei Vorstellungen so eng mit einander verbunden sein können, daß das Auftreten der einen das der anderen bedingt. Stelle ich mir z. B. das Haus vor, in dem ich meine Kindheit verlebte, so werde ich mir sehr leicht und ohne es zu wollen auch seine Umgebung, etwa die Straße, in der es lag etc., vorstellen. Doch mit dieser Art der Vorstellungserzeugung haben wir es hier nicht zu thun, da es sich für uns um Musik, also um Wahrnehmungen, um etwas von außen an uns Herantretendes handelt. Eine Wahrnehmung nun kann drei Arten von Vorstellungen erzeugen:

1) die ihr entsprechende Vorstellung: der Anblick eines Baumes veranlaßt mich, mir gleichzeitig oder später diesen Baum vorzustellen;

2) Vorstellungen, deren Inhalt dem Inhalte der Wahrnehmung ähnlich ist: ich sehe einen Hund und stelle mir andere Hunde, vielleicht sogar andere Tiere vor;

3) solche Vorstellungen, deren Inhalt, sei es als wahrgenommen, sei es als vorgestellt, häufig mit dem Inhalte der Wahrnehmung zugleich gegeben war: ich sehe einen Bekannten nach langer Zeit wieder und stelle mir den Ort, die Art und die näheren Umstände unseres früheren Verkehres vor.

Die Beispiele wollen nicht besagen, daß die genannten Vorstellungen mit Notwendigkeit auftauchen müssen, denn in jedem Augenblicke sind in der Seele unzählige Elemente gegeben, welche bei der Vorstellungsbildung mitwirken. Es kommt uns nur auf die Thatsache an, daß, wenn eine Vorstellung wirklich durch eine Wahrnehmung hervorgerufen wird, dies nicht anders, als auf eine der drei bezeichneten Weisen geschehen kann.

Machen wir nun die Anwendung auf die Musik: die Wahrnehmung von Tönen kann die Vorstellung derselben Töne erregen; dies geschieht, wenn wir eine Melodie hören und zugleich innerlich mitsingen. Doch thun wir das nur in seltenen Fällen; für gewöhnlich treten zu den wahrgenommenen Tönen nicht noch die vorgestellten hinzu. Weiter muß die Wahrnehmung von Tönen ähnliche Vorstellungen erzeugen können. Den Tönen ähnlich sind in erster Linie andere Töne, dann aber auch Geräusche, und derartige Vorstellungen kann die Musik thatsächlich in uns erwecken. Ein Paukenwirbel oder schnelle Passagen der tiefen Streichinstrumente können dem Geräusche des Donners so ähnlich sein, daß

wir dadurch an dasselbe erinnert werden. Mit Holzblasinstrumenten in hoher Lage kann man Vogelstimmen nachahmen u. s. w. In allen derartigen Fällen liegt übrigens die Ähnlichkeit zwischen dem Wahrgenommenen und dem Vorgestellten keineswegs nur in den Tönen, sondern sehr wesentlich auch im Rhythmus. Wenn also die Musik die Möglichkeit besitzt, durch Schallähnlichkeit gewisse Vorstellungen zu erwecken, welche auch durch die Worte des Programms hervorgerufen werden können, so muß man fragen, ob die Erzeugung dieser Vorstellungen der Zweck der Programmmusik sein kann. Jede Vorstellung an sich ist für uns absolut ohne Wert; wertvoll wird sie erst, wenn sie mit anderen seelischen Faktoren in Zusammenhang tritt. Man versuche, sich einen beliebigen Gegenstand vorzustellen und dabei von all seinem Zusammenhang mit anderen Dingen, von jedem Vorteil oder Vergnügen, das er uns oder anderen gewähren könnte, abzusehen; gelänge dieser Versuch jemals vollständig, so wäre die betreffende Vorstellung absolut wertlos; das absolut Wertlose aber kann niemals Zweck der Kunst oder einer Kunstgattung sein. Man könnte einwenden, daß doch nach unserer eigenen Behauptung eine Vorstellung mit anderen Vorstellungen in Verbindung treten könne; aber was eine Vorstellung wertvoll macht, ist nicht ihr Zusammenhang mit anderen Vorstellungen, sondern derjenige mit unserem Gefühlsleben, d. h. wertvoll wird sie durch das Interesse, das sie uns abzunötigen vermag. Es ist also klar, daß die Erzeugung von bloßen Vorstellungen nicht Zweck der Programmmusik sein kann und daß demnach die Aufgabe derselben auch nicht in der Vorstellungserzeugung der dritten Art besteht, obgleich diese auf musikalischem Wege möglich ist und thatsächlich häufig verwirklicht wird. Der Klang einer Schalmei kann Vorstellungen in uns wachrufen, welche sich auf das Hirtenleben beziehen, weil wir aus Erfahrung wissen, daß die Schalmei vorzugsweise von Hirten geblasen wird. Ähnlich haben wir, wenn Trompeten und Pauken oder Trommeln signal-, fanfaren- oder marschmäßig erklingen, kriegerische oder glänzend festliche Vorstellungen.

Der irrigen Ansicht, daß der Zweck der Programmmusik in der Erzeugung von Vorstellungen liege, leistet zweifellos der Umstand Vorschub, daß man so häufig die Musik überhaupt als Tonsprache, und die Komponisten als Tondichter bezeichnet. Die Sprache allerdings beruht darauf, daß ein Wahrnehmungskomplex, nämlich das Wort, früher mit einem anderen Wahrnehmungsinhalt zugleich gegeben war und sich so eng mit ihm verbunden hat, daß er, sobald er wiederkehrt, die Vorstellung dieses Inhaltes hervorruft. Daß dies auch in der Musik möglich ist, haben wir gesehen; doch ist es klar, daß solche Fälle verhältnismäßig selten sind, daß dagegen für gewöhnlich mit einer bestimmten Anordnung von Tönen oder einer bestimmten Klangfarbe keine bestimmten, andersartigen Vor-

stellungen verbunden sind, also auch keine solchen erzeugt werden. Sieht man aber einmal in der Musik eine Sprache, so liegt es nahe, von ihr und insbesondere von der Programmmusik die Erweckung bestimmter Vorstellungen zu erwarten.

Was dazu führte, die Musik als Tonsprache zu bezeichnen, war teilweise sicher ihre hier und da hervortretende Fähigkeit der Erzeugung bestimmter Vorstellungen. Doch trugen auch andere Anschauungen über den Zweck der Musik dazu bei, die auch für die Auffassung der Programmmusik in Betracht kommen. Man hat gesagt, die Musik spreche das aus, was auf keine andere Weise ausgesprochen werden könne, und hat damit häufig gemeint, sie errege in uns gewisse Gefühle, und dies sei ihr Zweck. Demnach fiele bei den mit einem Programm versehenen Tonwerken der Musik die Aufgabe zu, dieselben Gefühle in uns zu erwecken, welche die Worte des Programms erzeugen, und sie dadurch zu steigern. Faßt man das Wort Gefühl eindeutig auf, wie es jetzt in der Psychologie allgemein geschieht, so bezeichnet es nichts weiter, als die Art, wie wir auf Eindrücke, mögen sie nun wahrgenommen oder vorgestellt sein, innerlich reagieren, soweit uns die Reaktion überhaupt zum Bewußtsein kommt. Nun kann uns ein Eindruck nur entweder angenehm oder unangenehm oder gleichgiltig sein. Aber indem wir einen Eindruck empfangen oder haben, sind wir thätig, d. h. wir haben ein bestimmtes, nicht weiter zu beschreibendes Gefühl des Strebens oder Widerstrebens. Zu dem Lust- und Unlustgefühl tritt also noch das Thätigkeitsgefühl hinzu, welches uns, so lange wir Bewußtsein haben, keinen Augenblick verlassen kann. Daß die Aufgabe eines Kunstwerkes niemals in der ausschließlichen Erweckung von Unlustgefühl bestehen kann, ist ohne weiteres klar; denn das Kunstwerk ist eben etwas für uns wertvolles, d. h. es erzeugt Lustgefühl, und dies ist sein letzter Zweck. Da ferner das Thätigkeitsgefühl mit dem Lustgefühl nicht identisch ist, kann die Aufgabe des Kunstwerkes und somit diejenige der Programmmusik auch nicht in der ausschließlichen Erweckung von Thätigkeitsgefühl liegen.

Wie aber steht es mit dem Verhältnis der Programmmusik zum Lustgefühl? Da sie den Anspruch erhebt, eine Kunstgattung zu sein, muß wie bereits gesagt, ihr letzter Zweck in der Erzeugung von Lustgefühl liegen. Lustgefühl aber habe ich, wenn ich eine wohlschmeckende Frucht verzehre, und ebenso, wenn ich ein schönes Musikstück in mich aufnehme, und doch sind diese beiden Genüsse nicht identisch; ich kann nicht den einen durch den andern ersetzen. Man wird zunächst meinen, sie seien nur durch den Grad des Lustgefühls unterschieden; aber man versuche einmal, eine Skala aufzustellen von demjenigen Genusse an, welcher das geringste bis zu dem, welcher das höchste Lustgefühl gewährt; man wird dann sehr bald die innere Unmöglichkeit, dieses Unternehmen durchzu-

führen, erkennen, indem man sich von der Unvergleichbarkeit der verschiedenen Wirkungen überzeugt. Nicht nur lassen die durch die verschiedenen Sinne vermittelten Genüsse keinen Vergleich mit einander zu, sondern auch diejenigen, welche uns durch einen und denselben Sinn zugeführt werden, sind hinsichtlich ihrer Wirkung, um die es sich für uns hier allein handelt, in vielen Fällen unvergleichbar. Wer Sinn für Poesie und Musik hat, wird niemals in einer dieser Künste vollen Ersatz für die andere finden, auch unter der Voraussetzung nicht, daß er gegen die Wirkung dieser einen Kunst niemals abstumpfen würde. Jede bietet ihm eben etwas anderes. Es kann also in jeder einzelnen Kunst nicht auf die Erweckung von Lustgefühl schlechthin ankommen, sondern es muß ein Lustgefühl ganz bestimmter Art erzeugt werden. Die Art bestimmt sich nach dem spezifischen Charakter der Kunst überhaupt, und nach dem spezifischen Charakter der einzelnen Künste. Das durch die Musik erzeugte Lustgefühl ist eben ein solches, welches nur durch die Wahrnehmung von Tönen und ihrer Anordnung hervorgerufen werden kann. Betont man diese Besonderheit des Lustgefühles, das jede Kunst erzeugt, nicht, und ist man sich über den Begriff Gefühl überhaupt nicht klar, sondern sagt man einfach, jedes Kunstwerk drücke Gefühle aus, so ist es einleuchtend, wie man auch von dieser Seite darauf kommen konnte, von einer Tonsprache und von Tondichtern zu reden. In Wahrheit erweckt auch jedes poetische Kunstwerk, soweit es ein solches ist, ein spezifisches Lustgefühl, also auch der ausgeführte Text eines Programmes. Demnach kann die Programmmusik nicht die Erzeugung von Lustgefühl schlechthin zum Zwecke haben. Vielmehr muß sie ein neues, spezifisches Lustgefühl erwecken, dessen Besonderheit in der gerade durch sie verwirklichten Vereinigung von Ton und Wort gegeben sein muß. Um einzusehen, wie aus zwei spezifischen Lustgefühlen ein neues spezifisches Lustgefühl werden kann, müssen wir zu erkennen suchen, worauf die Verschiedenheit von Lustgefühlen beruht. Streng genommen kann man nicht von mehreren, sondern nur von einem einzigen Lustgefühl sprechen, welches nur in stärkerer oder geringerer Intensität vorhanden sein kann. Da es aber, wie wir oben mit Beispielen aus der inneren Erfahrung bewiesen haben, auch qualitative Unterschiede der Lustgefühle giebt, so müssen dieselben ihren Grund in einem Momente haben, welches zu dem eigentlichen Lustgefühle hinzutritt und sich mit ihm zu einem einheitlichen Gefühlskomplex zusammenschließt. Dieses Moment ist das Thätigkeitsgefühl, das je nach der Art, in welcher sich die Seele bethätigt, ein verschiedenes ist und, da nichts in der Seele ohne Thätigkeit vor sich geht, immer da auftritt, wo Lustgefühl vorhanden ist und sich mit diesem zu einem spezifischen, lustbetonten Gefühlskomplex vereinigt. Solche Gefühlskomplexe meinen wir, wenn wir das Lustgefühl, das wir beim

Verzehren einer Frucht haben, von demjenigen unterscheiden, welches ein Musikstück in uns erweckt. Wenn die qualitative Besonderheit des Gefühlskomplexes von der Art des Thätigkeitsgefühls, und diese wiederum von der Art der psychischen Thätigkeit abhängt, so werden, damit sich zwei spezifische Lustgefühle zu einem neuen spezifischen Lustgefühl vereinigen können, auch zwei psychische Thätigkeiten erforderlich sein, welche sich bei gleichzeitigem Auftreten zu einer neuen Thätigkeit kombinieren. Daher müssen wir zunächst die Thätigkeiten, zu welchen die Musik, und diejenigen, zu welchen die Sprache die Seele veranlaßt, getrennt betrachten und uns dann fragen, ob und wie sie sich vereinigen.

Jede psychische Thätigkeit ist nicht nur von einem Thätigkeitsgefühl begleitet, sondern sie hat auch die Tendenz, sich von dem Gebiete aus, auf welchem sie zuerst auftrat, über die ganze Seele zu verbreiten, gleichsam die ganze Seele in ihren Kreis zu ziehen, d. h. einen Gesamt-Seelenzustand zu schaffen, nach welchem sich, solange er andauert, alle psychischen Vorgänge bestimmen. Wir sagen häufig, ein Kunstwerk, sei es nun musikalisch, poetisch oder ein Erzeugnis der bildenden Kunst, sei stimmungsvoll, oder es versetze uns in eine gewisse Stimmung. Stimmung ist aber nichts anderes, als der in einer gegebenen Zeit vorhandene Gesamt-Seelenzustand. Gleichsam die Grundfärbung desselben bildet ein bestimmtes Gefühl, und alle Vorstellungen, welche uns, während die Stimmung andauert, zum Bewußtsein kommen, sind mit dieser Farbe durchtränkt. Auch tauchen nur solche Vorstellungen in uns auf, welche in den gegebenen Zusammenhang des seelischen Lebens passen. Tritt von außen eine Wahrnehmung heran, welche nicht in diesen Zusammenhang paßt, welche aber auch nicht stark genug wirkt, um uns aus unserer Stimmung herauszureißen und in ihre Sphäre hinüberzuziehen, so weisen wir sie entweder innerlich ab, indem wir ihr unsere Aufmerksamkeit nicht zuwenden, oder wir verwehren ihr auch äußerlich die Wirkung auf unsere Sinne und damit auf die Seele. Auf einem solchen Widerspruch zwischen dem von außen Herantretenden und der vorhandenen Stimmung beruht z. B. der intensive Abscheu, welchen wir empfinden, wenn uns mitten in der Trauer um den Tod eines Freundes heitere Tanzmusik entgegentönt. Schon aus dieser negativen Wirkung, die jeder, der musikalischen Sinn hat, aus Erfahrung kennt, sehen wir, wie sehr die Musik dazu geeignet ist, Stimmungen, also bestimmte Arten der psychischen Bethätigung, zu erzeugen. Es fragt sich, wie ihr dies möglich ist.

Zunächst kann sich die Thätigkeit, welche die Grundlage einer Stimmung bildet, langsamer oder schneller vollziehen. Dies erkennt man am leichtesten bei Betrachtung der Affekte, welche im Grunde nichts weiter als gesteigerte Stimmungen sind. Der Zornige führt nicht nur mit allen Gliedern die lebhaftesten Bewegungen aus, was man vielleicht versucht sein

könnte, rein physiologisch erklären zu wollen, sondern er sprudelt auch einen Schwall von Worten hervor, welche häufig, wie man zu sagen pflegt, ein Springen der Gedanken vom Hundertsten ins Tausendste, also eine beschleunigte seelische Thätigkeit verraten. Die Furcht dagegen und schon die Verlegenheit lähmt sowohl die Glieder als auch die Gedanken. Wir brauchen hier nicht zu untersuchen, worin die Bedingungen für den langsameren oder schnelleren Ablauf des psychischen Geschehens bestehen. Es genügt uns die Thatsache, daß nicht nur in jeder Stimmung die innere Bethätigung eine bestimmte Geschwindigkeit hat, sondern daß auch, sobald die Seele von außen veranlaßt wird, sich in einem bestimmten Tempo zu bethätigen, die betreffende Stimmung, soweit sie überhaupt von der Geschwindigkeit der Bethätigung abhängt, zustande kommt. Die Musik ist nun ihrer ganzen Natur nach in hervorragendem Maße dazu befähigt, die Seele zu Bethätigungen von bestimmter Geschwindigkeit zu veranlassen und demnach Stimmungen zu erzeugen. Diese ihre Funktion kennt jeder, der mit Musik nur einigermaßen vertraut ist. Es ist hinlänglich bekannt, daß uns ein Adagio niemals in die Stimmung lebhafter Freude oder aufbrausenden Zornes versetzt, daß hierzu vielmehr ein Allegro, wenn nicht gar ein Presto, erforderlich ist. Selbstverständlich wird die Geschwindigkeit unserer inneren Bethätigung auch durch den Bewegungswechsel innerhalb eines Tonwerkes, also durch seine ganze rhythmische Beschaffenheit bestimmt. Ferner weiß jeder, daß ein einzelner tiefer Ton ganz anders auf uns wirkt, eine andere Stimmung in uns erzeugt, als ein einzelner hoher Ton. Diese Thatsache beruht darauf, daß sich die psychische Thätigkeit, wenn wir einen tiefen Ton wahrnehmen, langsamer vollzieht, als wenn wir einen hohen Ton wahrnehmen. Auf die nähere Bestimmung und auf die Begründung dieser Behauptung einzugehen, würde hier zu weit führen. Aber mag sie nun richtig oder falsch sein, auf alle Fälle bleibt die Erfahrungsthatsache der verschiedenen Wirkung tiefer und hoher Töne und damit ein Mittel der Musik, Stimmungen zu erwecken, bestehen; denn nicht nur das Tempo unserer inneren Bethätigung, sondern auch ihre sonstige Beschaffenheit bringt eine bestimmte Stimmung mit sich.

Eine Thätigkeit kann sich nicht nur schneller und langsamer, sondern auch leichter und weniger leicht, ungehemmter und gehemmter, mit geringerer oder größerer Anstrengung vollziehen. So verhält es sich mit der psychischen Thätigkeit, je nachdem die Gebilde, z. B. die Vorstellungen, zu welchen ein Fortschreiten stattfindet, mehr oder weniger mit einander verwandt, d. h. in irgend einer Beziehung ähnlich sind. Die Töne nun stehen in ganz bestimmten Verwandtschaftsverhältnissen zu einander, d. h. psychologisch betrachtet: Wenn uns zwei oder mehrere Töne gleichzeitig im Bewußtsein gegeben sind, gleichviel ob als Empfin-

dungen oder als Vorstellungen, oder ob der eine als Empfindung, der andere als Vorstellung, so haben wir damit auch das Bewußtsein bestimmter Ähnlichkeitsgrade zwischen denselben. Am verwandtesten sind bekanntlich diejenigen Töne, welche, nach musikalischer Terminologie gesprochen, das Intervall der Oktave zwischen sich haben; hierauf folgen die Grenztöne der Quinte, dann die der Quarte u. s. w. Am wenigsten verwandt sind diejenigen Töne, welche die Intervalle der Sekunde, der Septime, der None u. s. w. bilden. Wieder haben wir nicht zu untersuchen, worauf diese Verwandtschaft der Töne beruht und wie sie mit ihrer physikalischen Verwandtschaft zusammenhängt, ebensowenig, wieso die Seele leichter von Ähnlichem zu Ähnlichem als zu Unähnlichem übergeht. Am auffallendsten ist die engere oder weitere Verwandtschaft von Tönen, wenn mehrere derselben gleichzeitig erklingen. Daher ist gerade die Harmonie eines der wirksamsten Mittel der Musik, Stimmungen zu erregen. Der Unterschied zwischen der Wirkung der Konsonanzen, d. h. des gleichzeitigen Erklingens nahe verwandter Töne, und derjenigen der Dissonanzen, d. h. des gleichzeitigen Erklingens weitläufig verwandter Töne, ist zu bekannt, als daß er beschrieben werden müßte. Die verschiedenartige Bethätigung der Seele führt nun zu verschiedenen Stimmungen. Ein Stück, das sich ausschließlich in Konsonanzen bewegt, muß uns in eine ruhige und bis zu einem gewissen Grade gleichmäßige Stimmung versetzen, die freilich durch Tempo, Rhythmik etc. innerhalb des einzelnen Stückes und in verschiedenen Tonwerken immer noch sehr mannigfaltig gefärbt sein kann. Dissonanzen dagegen müssen uns erregen: die Seele setzt ihrer Aufnahme gleichsam Widerstand entgegen, und indem sich diese angestrengte Thätigkeit allen übrigen psychischen Gebieten mitteilt, entsteht eine Stimmung des Unbehagens, der Spannung, in welcher Erinnerungen an völlig außermusikalische Dissonanzen, an ungelöste theoretische oder praktische Probleme etc. anklingen können.

Die Musik hat es nicht mit Tönen im strengen Sinne zu thun, sondern stets mit Klängen, d. h. mit einem Zusammenklingen mehrerer Töne, von welchen der Grundton als der stärkste die Höhe des Klanges bestimmt: die übrigen, schwächer mitklingenden Töne werden für gewöhnlich nicht als solche wahrgenommen, sind aber nach Helmholtz je nach ihrer Anzahl, Höhe und Stärke der physikalische Grund der Klangfarben, d. h. derjenigen Unterschiede, welche zwischen Klängen von gleicher Höhe und gleicher Stärke dennoch bestehen können. Demnach müssen die Klangfarben ganz auf dieselbe Weise Stimmungen erzeugen wie die eigentlichen Harmonien: dies ist in der That der Fall. Ein Klang, welcher nur harmonische, d. h. untereinander nahe verwandte Teiltöne enthält, wie z. B. der der Flöte, wirkt beruhigend, in sich wenig mannigfaltig und daher auf die Dauer leicht weichlich; ein Klang dagegen, dessen Teiltöne unter-

einander scharf dissonieren, wie der der Trompete in hoher Lage, wirkt aufregend, sehr mannigfaltig, daher schmetternd und deshalb leicht schon unbefriedigend. Auf diese Weise kann jedes Instrument und ebenso die menschliche Stimme schon durch den bloßen Klang eine oder mehrere Stimmungen erzeugen, und es ist klar, ein wie reiches Feld sich durch die Kombination der verschiedenen Klangfarben eröffnet.

Die Verwandtschaft der Töne, beziehungsweise Klänge, macht sich selbstverständlich nicht nur in ihrem gleichzeitigen, sondern auch in ihrem successiven Erklingen geltend. Auf der Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit der Übergänge von einem Ton zum anderen, von einer Tongruppe zur anderen beruht der Stimmungsgehalt der Melodie. Hierbei kommt außer der harmonischen Verwandtschaft der Töne noch diejenige in Betracht, welche wir als Nachbarschaft in der Skala bezeichnen.

Wir haben bereits die Mannigfaltigkeit der psychischen Thätigkeit erwähnt; sie ist, sowie ihr Gegensatz, die Gleichförmigkeit, ein wichtiger Faktor der Stimmungserzeugung. Der Unterschied zwischen dem Eindruck, welchen ein Gebirge, und demjenigen, welchen eine Wüstenfläche in uns hervorruft, ist schon deshalb so gewaltig, weil das Gebirge einen fortwährenden Wechsel, die Wüstenfläche dagegen nur gleiche Elemente darbietet. In wie eigenartige Stimmungen uns die Gleichförmigkeit in der Musik versetzen kann, läßt sich deutlich bei längerem Anhören eines Dudelsackes beobachten. Auch zu der Stimmung, welche im Glockengeläute liegt, trägt die Gleichförmigkeit desselben bei.

Eine letzte Möglichkeit der Musik, Stimmungen zu erzeugen, liegt darin, daß sie auch die Intensität der psychischen Thätigkeit zu bestimmen vermag, nämlich durch die dynamischen Abstufungen, deren sie fähig ist. Auch diese Wirkung ist allgemein bekannt, sodaß wir nicht näher darauf einzugehen brauchen.

Bei Betrachtung der psychischen Bethätigungsweisen und somit der Stimmungen, welche die Sprache hervorzurufen im stande ist, können wir uns kürzer fassen. Da sich die Sprache gleichfalls an den Gehörsinn wendet, enthält auch sie musikalische Elemente, nämlich Klang und Rhythmus. Dieselben wirken naturgemäß ebenso wie in der Musik selbst, nur mit den Modifikationen, welche die Unterschiede zwischen Sprachklang und -Rhythmus einerseits und musikalischem Klang und Rhythmus andererseits bedingen. Wie durch die Wahl heller oder dunkler Vokale, weicher, harter, zischender Konsonanten, durch die Art des Reimes oder der Assonanz, durch die mannigfachen Rhythmen, namentlich in der Poesie, aber auch in der Prosa, die verschiedensten Stimmungen hervorgerufen werden können, ist bekannt. Aber diese musikalische Fähigkeit der Sprache tritt gegenüber der Wirksamkeit des eigentlichen Sprachinhaltes stark zurück und kommt gleichsam nur hilfsweise zur Verwen-

dung. Die Möglichkeit des Sprachinhaltes beruht darauf, daß der Sprachklang nicht um seiner unmittelbaren Wirkungen willen da ist, wie der Klang in der Musik, daß er vielmehr vermöge der Thatsache der Erfahrungs-Associationen ganz bestimmte Vorstellungen in uns erweckt. Eine Jahrtausende lange Entwickelung hat es ermöglicht, die kompliziertesten und nuanciertesten Vorstellungszusammenhänge, d. h. Gedanken, durch Klangzeichen auszudrücken. Selbstverständlich kann jeder Gedanke je nach seiner Beschaffenheit und nach seinem Verhältnis zu dem, was bei seinem Eintritt in die Seele, sei es durch Naturanlage, sei es durch Erfahrung, in derselben gegeben ist, zu einer Stimmung, d. h. zu einem Gesamt-Seelenzustand führen, indem sich die Art der Thätigkeit, die er in der Seele veranlaßt, auf alle Gebiete derselben überträgt.

Je bestimmter und nuancierter der Gedanke ist, um so bestimmter und nuancierter muß die durch ihn erzeugte Stimmung sein; aber auch der allgemeinste Gedanke (man denke an gewisse Arten der Lyrik) wird niemals im stande sein, eine so undefinierbare, gleichsam ungreifbare Stimmung hervorzurufen, wie die Musik, der es dagegen, der Natur ihrer Mittel zufolge, versagt ist, einer Stimmung die Besonderheiten aufzuprägen, welche ihr durch die Sprache verliehen werden können.

Es fragt sich nun, wie sich die psychische Thätigkeit, welche die Musik, und diejenige, welche die Sprache erzeugt, vereinigen können und zwar zu einem neuen, spezifisch wertvollen Gesamt-Seelenzustand, welcher dann naturgemäß auch ein neues, spezifisches Lustgefühl enthalten muß. Zwei Elemente, die sich ergänzen sollen, müssen stets in gewissen Beziehungen mit einander übereinstimmen, in anderen dagegen von einander abweichen. Daß Musik und Sprache annähernd gleiche Stimmungen hervorrufen können, wie die Stimmung der Heiterkeit, des Schmerzes etc., dürfte aus dem Vorausgegangenen klar geworden sein. Aber wäre die Wirkung des Tonstückes mit derjenigen des ihm beigegebenen Programmes völlig identisch, so müßte entweder die Musik oder der Text überflüssig erscheinen und daher stören. Für unbedeutende rhetorische, poetische oder musikalische Erzeugnisse ist es charakteristisch, daß in ihnen häufig Gedanken, welche nach ihrem Inhalte oder nach ihrer Stellung im Zusammenhange des Ganzen nicht dazu geeignet sind, wiederholt oder variiert werden. Da uns durch ein derartiges Verfahren nichts Neues geboten wird, wirkt es pleonastisch und langweilig. Dagegen ergiebt die Wiederkehr des geeigneten Gedankens am geeigneten Orte immer eine Steigerung des Eindruckes, entweder indem die veränderte Form eine neue Nuance der gleichen Stimmung mit sich bringt, oder indem der Gedanke einfach dadurch, daß er wiederholt wird, an Eindringlichkeit gewinnt; denn da er schon einmal da war, hat er für seine jetzige Aufnahme in der Seele günstige Bedingungen geschaffen und wirkt daher stärker als

das erste Mal. Wäre dies nicht so, so wäre beispielsweise die Wiederholung des ersten Teiles im ersten Sonatensatze völlig sinnlos. Unserem Probleme näher liegt das eigentümliche Zusammenwirken von Rhythmus und Gedankeninhalt in der Poesie. Es giebt Versmaße, welche einer schweren oder feierlichen Stimmung, und andere, welche einer heiteren oder aufgeregten entsprechen, und es ist bekannt, daß gute Dichter das Versmaß nach der Stimmung wählen, welche in dem darzustellenden Inhalte liegt. Aber daß trotzdem Metrum und Inhalt nicht in völlig gleicher Weise auf uns wirken, läßt sich leicht zeigen. Schreibt man ein Gedicht in Prosa um, so geht ein Teil seines Stimmungsgehaltes verloren; dieser Teil muß also im Rhythmus gelegen haben; streicht man andererseits an einem Gedicht den Inhalt und führt sich nur den Rhythmus vor, so geht ein anderer Teil des Stimmungsgehaltes verloren, der also in den Gedanken gelegen haben muß. Das Versmaß schafft eben in uns eine Grundstimmung, auf welcher die durch die Worte erregten Gedanken eine besondere Stimmung aufbauen können. Aber gerade weil die Stimmungen, welche der Rhythmus erzeugt, gleichsam einen unbestimmten Charakter haben, werden sie um so leichter die ganze Seele ergreifen; denn ihr unbestimmter Charakter beweist eben, daß sie nicht auf einer einzigen bestimmten, sondern einer mehr oder weniger allgemeinen, d. h. auf einer solchen Bethätigung beruhen, welche sich ihrer Natur nach leicht über alle psychischen Gebiete ausbreitet und daher die Hindernisse, die sich der Schaffung eines aus ihr resultierenden Gesamt-Seelenzustandes entgegenstellen, leicht überwindet. Dagegen verleiht der Sprachinhalt, indem er uns bestimmte Gedanken liefert, der Stimmung ihr besonderes Gepräge. Aber da er die Seele zu spezialisierten Bethätigungen veranlaßt, ist er für sich allein nur schwer im stande, einen wirklich aus diesen Bethätigungen resultierenden Gesamt-Seelenzustand zu schaffen, da es denselben nur schwer gelingen wird, die anderweitigen, in dem betreffenden Zeitpunkte in der Seele gegebenen Faktoren völlig zurückzudrängen. So erklärt sich die vertiefende Wirkung, welche das Versmaß und ebenso der Sprachklang, etwa der Reim, auf unsere Stimmung ausübt.

In der im Gesange vollzogenen Verbindung von Text und Musik hat letztere dieselbe, nur gesteigerte Funktion, wie der Rhythmus in der Poesie. Sie giebt eine Grundstimmung, welche der Text ins Einzelne ausführt. Indem einerseits eine allgemeine Bethätigung näher präzisiert wird, gleichsam festere Gestalt annimmt, andererseits eine besondere Bethätigung verallgemeinert wird und sich damit über alle Gebiete der Seele verbreitet, entsteht eine neue Bethätigung und somit eine neue Stimmung, welche, wenn sie wirklich aus der Ergänzung der beiden ursprünglichen Bethätigungen hervorgegangen ist, natürlicher Weise auch ein neues, spezifisch wertvolles Lustgefühl enthält, das weder durch den

Text allein, noch durch die Musik allein hätte erzeugt werden können. Auch die Programmmusik kann keine andere Aufgabe haben, als durch die gerade in ihr gegebene Verbindung von Wort und Ton Bethätigungen hervorzurufen, welche sich zu einer neuen Bethätigung und somit zu einer neuen Stimmung ergänzen und demnach zu einem neuen, spezifisch wertvollen Lustgefühl führen. Wir haben nun zu untersuchen, ob und wieweit die Programmmusik im stande ist, diese ihre einzig mögliche Aufgabe zu erfüllen. Ein Kunstwerk kann nur dann befriedigend auf uns wirken, wenn es uns vollständig konzentriert, d. h. wenn es uns zu einer einheitlichen psychischen Bethätigung veranlaßt. Demnach müssen seine Bestandteile und Elemente so beschaffen sein, daß nicht eines derselben die Aufmerksamkeit vom Ganzen abzieht. Danach bestimmt es sich, wie weit sich verschiedene Kunstgebiete an einem und demselben Kunstwerke beteiligen können. Ein russischer Maler kam einmal auf den Gedanken, während man seine Bilder betrachtete, Musik ertönen zu lassen. Es ist möglich, daß er seine Absicht, die Stimmung, welche von den Gemälden ausging, zu erhöhen, erreichte, wenn nämlich die Musik im Pianissimo und etwa in langgezogenen Akkorden erklang, d. h. wenn sie so beschaffen war, daß sie dem Hörer nicht als Musik, auf die er seine Aufmerksamkeit richten müsse, sondern gleichsam nur als ein Teil seiner Stimmung zum Bewußtsein kam. Auf unsere Stimmung will und darf das Kunstwerk unsere Aufmerksamkeit nicht richten. Einem wirklichen Musikstück zu folgen und gleichzeitig ein Gemälde in der richtigen Weise auf uns wirken zu lassen, ist unmöglich, weil die Bestandteile des letzteren, wie Lessing sagt, im Raume nebeneinander existieren, diejenigen des ersteren aber in der Zeit nach einander existieren, sodaß bei der Aufnahme beider die psychische Thätigkeit eine verschiedene ist, wir uns also entweder überhaupt nicht oder nur auf eine der beiden Thätigkeiten konzentrieren können. Daß auf der Bühne Dekorationen mit der Darstellungskunst und dem gesprochenen oder gesungenen Wort vereinbar sind, ist nur dadurch möglich, daß sie keine selbständigen Kunstwerke verkörpern, die auch für sich allein wirken könnten, sondern daß sie nur dazu dienen, uns zu zeigen, in welcher Umgebung sich die handelnden Personen befinden sollen, und unser Verständnis des Stückes, sowie unsere Stimmung, soweit dies die Umgebung vermag, zu erhöhen. Die Wahrheit dieser Behauptung wird einleuchtend, wenn man bedenkt, daß man auf die Dekorationen um so weniger Gewicht legt, je besser und tiefer das Stück im übrigen ist, und umgekehrt. Die Möglichkeit der Verbindung von Pantomime und Musik beruht darauf, daß den sichtbaren Bewegungen musikalische Gebilde entsprechen, d. h. daß beide eine annähernd gleiche Stimmung in uns erzeugen können. Insofern beide in der Zeit verlaufen, ist unsere psychische Thätigkeit eine einheitliche. Aus demselben Grunde

müßte sie auch bei der Verbindung des gesprochenen Wortes mit der Musik eine einheitliche sein, und demnach hätte das Melodrama Berechtigung. Aber hier gehören beide Bestandteile einem einzigen Sinnesgebiete an und bilden innerhalb desselben einen Kontrast: Die Musik giebt uns Klänge, die Sprache dagegen Geräusche. Dieser Kontrast hindert die gleichzeitige Konzentration auf das gesprochene Wort und die Musik, und auch wenn beides nur abwechselungsweise auftritt, wird doch infolge der jedesmal zurückbleibenden Nachwirkung der Kontrast nicht beseitigt. Wieder nur da, wo die Musik nicht als solche, sondern als ein Element unserer Stimmung wirken soll, ist ihre Verbindung mit dem gesprochenen Worte am Platze. Man denke an den Beginn des 2. Aktes in »Fidelio« oder an die mit Recht berühmte melodramatische Stelle in Marschner's »Hans Heiling«. Auf diese Dinge einzugehen ist hier nicht der Ort; aber es ist klar, daß eine derartige Behandlung der Musik, wenn sie nicht ermüden soll, nur ganz vorübergehend möglich ist. Vernehmen wir dagegen unbegleiteten Gesang, so können wir unsere Aufmerksamkeit unmöglich auf die Worte richten, ohne daß wir uns zugleich auch der Melodie in höherem Maße zuwenden als vorher. Tritt Begleitung zum Gesange, so muß sie, indem sie sich ihm unterordnet, aber zugleich seinen Stimmungsgehalt steigert, eine Einheit mit ihm bilden. Die Steigerung der Stimmung geschieht entweder, indem zum Gesange neue Klangfarben hinzutreten, oder sie erfolgt genau in der Art, in welcher der Gesang die Stimmung des Textes steigert. Wie hier der Text das bestimmte, besondere, der Gesang aber das unbestimmte, verallgemeinernde Element liefert, so thun es dort Gesang und Begleitung. Sobald sich ein Übergewicht der Begleitung gegen den Gesang fühlbar macht, empfinden wir einen Widerspruch, weil das natürliche Verhältnis beider verlangt, daß die Begleitung eine Stimmungsgrundlage liefert, welche der Gesang ins Einzelne ausführt, und daß sie auf diese Weise eine Einheit bilden.

Wie verhält es sich nun mit der Fähigkeit der Programmmusik, uns zu konzentrieren, d. h. einheitlich zu wirken? Es lassen sich zwei Arten von Programmmusik unterscheiden: Die erste besteht darin, daß sich die Musik einem bestimmten, in Worten festgelegten oder doch festlegbaren Gedankengange Schritt für Schritt anschließt; in der zweiten ist das Programm nichts weiter, als eine dem Musikstück vorgesetzte Überschrift, und die Einzelausführung bleibt der Musik überlassen. In der ersten Art können wir, wie bereits angedeutet, unterscheiden, ob das Programm in Worten fixiert ist oder nicht. Beispielsweise ist der seiner Zeit sehr beliebten Schlachtsymphonie von Beethoven kein ausgeführtes Programm beigegeben. Aber die Musik selbst sagt uns, daß zuerst zwei feindliche Heere gegeneinander anrücken, daß sie dann in heftigen Kampf geraten,

daß endlich das eine siegt und seinen Sieg feiert; ja, die Musik sagt uns sogar, daß das siegreiche Heer das der Engländer, das besiegte das der Franzosen ist. Dies wird durch Verarbeitung der englischen und der französischen Nationalhymne erreicht. Ist ein solches Kunstwerk berechtigt? Da es Musik ist, muß es in uns Stimmungen erzeugen; denn eine Musik, welche dies nicht thut, stellt sich zu ihrem eigensten Wesen in Widerspruch, und dieser wird in uns sofort fühlbar; eine solche Musik kann also niemals befriedigend, sondern immer nur langweilig wirken. Aber angenommen, ein Musikstück von der oben bezeichneten Art (gleichviel ob die Schlachtsymphonie oder ein anderes, denn auf die Beurteilung einzelner Werke kommt es uns hier nicht an) erzeuge annähernd dieselbe Stimmung, wie der ihm zu Grunde liegende Gedankengang, so muß es außerdem auch noch diesen selbst uns zum Bewußtsein bringen, indem es bestimmte Vorstellungen in uns erweckt. Daß ihm dies auf Grund der Ähnlichkeits- und Erfahrungsassociationen bis zu einem gewissen Grade möglich ist, haben wir gesehen. Je mehr es uns bestimmte Vorstellungen aufzuzwingen vermag, um so besser ist es, denn um so unmittelbarer ist die Wirkung. Aber das Bedenkliche ist, daß dieser Zwang und daher die Unmittelbarkeit der Wirkung nur in den seltensten Fällen zu erreichen ist. Wenn uns auch ein Trompetensignal vielleicht mit Notwendigkeit an militärische Vorgänge erinnert, so kann uns dagegen der Widerstreit zweier musikalischer Motive nicht zwingen, uns darunter eine Schlacht zu denken. Er erweckt in uns nur die Stimmung des Konfliktes, dessen Übertragung auf bestimmte Objekte, wenn uns eine solche überhaupt zum Bewußtsein kommt, ganz von unserer individuellen Anlage und von dem, was wir früher erlebt haben, abhängt. Das Musikstück allein ist also nicht im stande, uns einen bestimmten Gedankengang zu liefern. Entweder müssen wir denselben aus den wenigen bestimmten Vorstellungen, welche uns die Musik giebt, und aus den Stimmungen, welche sie erregt, zu kombinieren suchen, oder eine in Worten ausgedrückte Überschrift, wie z. B. »Schlacht bei Vittoria«, muß nachhelfen. Dann aber ist es klar, daß wir veranlaßt werden, Vorstellungen zu bilden und festzuhalten, welche nicht ausschließlich von der Musik ausgehen, vielleicht auch diese Vorstellungen mit anderen zu verknüpfen, jedenfalls unseren Gedankengang mit dem, was die Musik bietet, zu vergleichen. Die Musik selbst verlangt dagegen, daß wir sie eine Stimmung in uns erzeugen lassen und abwarten, ob und welche Vorstellungen uns auf Grund dieser Stimmungen oder auf Grund der wenigen mit Sicherheit wirkenden Ähnlichkeits- und Erfahrungsassociationen bewußt werden. Es ist einleuchtend, daß die hierzu erforderliche Thätigkeit des unmittelbaren Auffassens nicht mit derjenigen vereinbar ist, welche im Bilden, Festhalten und Verknüpfen von Vorstellungen, die nicht ausschließlich von

der Musik selbst geliefert werden, und im Vergleichen derselben mit dem Gehörten besteht. Daher ziehen uns alle Tonstücke, welchen ein bestimmter, außermusikalischer Gedankengang zu Grunde liegt, von der Musik selbst ab, und andererseits läßt die Musik keine Konzentration auf den Gedankengang zu stande kommen. Daraus erklärt sich, daß uns beim Anhören derartiger Werke das Gefühl überkommt, daß wir es mit etwas Äußerlichem, Oberflächlichem zu thun haben; daher läßt uns ein solches Werk stets unbefriedigt.

Man könnte meinen, der Widerspruch zwischen dem Erfassen der Musik und des ihr zu Grunde liegenden Gedankenganges werde gemildert oder aufgehoben, wenn letzterer dem Hörer ganz ohne Hilfe der Musik klar vorgelegt werde, wenn man ihm also, wie dies häufig geschieht, ein ausgeführtes Progamm in die Hand gebe. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall. Das Lesen und Verstehen des Textes einerseits, das Hören und Aufnehmen der Musik andererseits, sind ganz verschiedene Thätigkeiten, welche, wenn sie gleichzeitig von uns gefordert werden, eine Konzentration der Seele unmöglich machen. Gegen diese Behauptung könnte man zwei Einwände erheben:

Einmal könnte man sich darauf berufen, daß uns bei der Oper die Darstellung und die Dekoration nicht stört, sondern daß wir im Gegenteil beides verlangen, daß wir also sehr wohl den einen Bestandteil eines Kunstwerkes durch Vermittelung des Auges, den anderen durch Vermittelung des Ohres aufnehmen können, ohne daß dadurch unsere Aufmerksamkeit geteilt wird. Aber die Wahrnehmungsinhalte, welche Darstellung und Dekoration bieten, sollen uns so, wie sie sind, zum Bewußtsein kommen, um in uns Gefühle und Stimmungen zu erzeugen, ebenso die Wahrnehmungsinhalte, welche die Musik bietet. Beim Lesen dagegen bestehen die Wahrnehmungsinhalte nur in Buchstaben, also in Gebilden von gewisser Gestalt und Farbe, welche wir in Vorstellungen umsetzen müssen, mit denen sie an sich nicht das Geringste zu thun haben. Erst die auf diese Weise gewonnenen Vorstellungen wirken dann gefühl- und stimmungerzeugend. Naturgemäß ist die Seele in anderer Weise thätig, wenn Wahrnehmungsinhalte durch ihre unmittelbare Wirksamkeit ästhetische Bedeutung gewinnen, als wenn sie erst in Vorstellungen umgesetzt werden müssen, die ihrerseits erst ästhetisch wirken können. Werden diese beiden Thätigkeiten gleichzeitig von uns verlangt, so ist eine Konzentration der Aufmerksamkeit unmöglich.

Wir haben die Voraussetzung gemacht, daß die Gesichtswahrnehmung der Buchstaben und Worte sofort zu den Sachvorstellungen führt, welche erzeugt werden sollen. Diese Voraussetzung kann zutreffen; aber in den meisten Fällen wird die Gesichtswahrnehmung erst zu der Klangvorstellung des betreffenden Wortes führen, und erst an diese wird sich die Sach-

vorstellung schließen, deren Zeichen das Wort ist. Das ist für die Programmmusik mit schriftlich ausgeführtem Texte um so schlimmer; denn nun muß sich, damit derselbe ästhetisch wirken könne, eine doppelte Umsetzung vollziehen. Hieran läßt sich aber ein zweiter Einwand knüpfen. nämlich der, daß doch auch im Gesange die ästhetische Wirkung des Textes nicht ohne Umsetzung von Gehörs-, also von Wahrnehmungsinhalten in Vorstellungen zu stande kommen könne, und daß trotzdem eine völlige Konzentration der Aufmerksamkeit möglich sei. Das ist allerdings richtig. Aber wenn wir singen hören, können wir den Wortklang nicht wahrnehmen, ohne gleichzeitig und untrennbar davon auch eine musikalische Wahrnehmung zu haben. Daher ist schon die Wahrnehmung des Wortes von vorn herein gleichsam in die durch die musikalische Wahrnehmung erzeugte Stimmung getaucht, und dann ebenso die Sachvorstellung, zu welcher das Wort hinführt. Hier ist also die mit der Musik gegebene Stimmung das Vereinheitlichende. Der Wortklang steht nicht für sich, einfach als Mittel, um eine bestimmte Vorstellung zu erzeugen, sondern er nimmt gleichsam an der unmittelbaren Wirkung der Musik teil. Daher scheint uns auch die mit ihm verbundene Vorstellung unmittelbar aus dem Gesange entgegenzutreten, sodaß der Stimmungsgehalt von Musik und Vorstellung, wenn er wirklich der gleiche ist, für uns ohne weiteres zusammenfällt, während die Programmmusik immer ein reflektierendes Vergleichen erfordert.

Wir sehen also, daß alle Programmmusik, welcher ein bestimmter, außermusikalischer Gedankengang zu Grunde liegt, der ästhetischen Berechtigung entbehrt. Die Thatsache, daß sich solche Musik dennoch den Beifall des Publikums gewinnen kann, widerspricht dem nicht; denn das Urteil des Publikums wird sehr oft ganz oder teilweise durch außerkünstlerische Gründe bestimmt, ohne daß ihm dies zum Bewußtsein kommt. So z. B. glaubt mancher, einen künstlerischen Genuß gehabt zu haben, wenn er erkannt hat, mit welchen Mitteln der Komponist den Text des Programmes zu illustrieren suchte. Das ist eine Verwechselung zwischen der Freude, welche die intellektuelle Thätigkeit des Erkennens, und derjenigen, welche das Aufnehmen eines Kunstwerkes gewährt. Solche und ähnliche Verwechselungen sind häufig.

Robert Schumann sagt bei Besprechung der »Symphonie phantastique« von Berlioz, welche die Reihe der modernen Programmmusikwerke, soweit sie zu der augenblicklich in Rede stehenden Art gehören, eröffnet, er habe sich vollständig von dem Programme losgemacht, um die Musik rein als solche zu genießen und zu beurteilen: überhaupt liebe es der Deutsche nicht, in die Werkstätte des Künstlers zu blicken, sondern ziehe ein frei aus sich selbst wirkendes Kunstwerk vor; von einem französischen Publikum dagegen könne man sich vorstellen, wie es das Pro-

gramm eifrig verfolge und mit der Musik vergleiche. Nach diesen Ausführungen könnte man meinen, es schade nichts, wenn der Komponist seinem Werke ein Programm beigebe; je nach persönlichem Geschmacke könne es ja der eine benützen, der andere beiseite lassen. Aber Schumann war hier nicht scharf genug. Er hätte das Programm prinzipiell verwerfen müssen; denn, wie aus unseren bisherigen Betrachtungen folgt, vermag es niemals, eine an sich unverständliche Musik verständlich zu machen, und hindert uns, einer an sich verständlichen Musik beigegeben, an deren vollem Genusse.

Obgleich Schumann kein Freund des ausgeführten Programmes war, versah er doch zahlreiche seiner Werke mit programmatischen Überschriften. Wir denken nicht sowohl an die »Davidsbündler« (denn diese Bezeichnung selbst und alles, was damit zusammenhängt, beruht auf einer phantastischen, halb scherzhaften und nur für die Nächststehenden bestimmten Spielerei), sondern an Überschriften von Sammlungen, wie »Carneval«, »Novelletten«, »Kinderszenen«, »Waldszenen«, »Gesänge in der Frühe« etc., und an Einzelüberschriften, wie »Das bittende Kind«, »Aufschwung«, »Grillen« etc. Durch dieses Verfahren setzt sich Schumann keineswegs mit sich selbst in Widerspruch; denn diese zweite Art der Programmmusik ist von der ersten wesentlich verschieden. Es ist eine auf allen Gebieten nachweisbare psychologische Thatsache, daß wir dasjenige, was wir erwartet haben, worauf wir vorbereitet waren, leichter in uns aufnehmen, uns leichter aneignen, als dasjenige, was wir nicht erwartet haben. Es muß also für die Wirkung eines Kunstwerkes günstig sein, wenn wir in gewisser Weise auf dasselbe vorbereitet sind. Aber der Zusatz »In gewisser Weise« ist hier sehr notwendig. Wenn wir beim Anhören eines Dramas oder beim Lesen eines Romanes, wie man populär sagt, immer schon vorher wissen, was kommt, so hört unser Interesse auf, und wir empfinden Langweile; denn was wir bereits wissen, braucht uns nicht erst gesagt zu werden. Ein Kunstwerk ist stets verfehlt, wenn es uns nichts Neues bietet. Andererseits werden wir unangenehm enttäuscht sein, wenn wir in der Erwartung, ein Lustspiel zu hören und herzlich zu lachen, ins Theater kommen, und nun eine Tragödie gegeben wird. Die Erwartung darf sich also nicht aufs Einzelne richten, sondern sie muß allgemeiner Natur sein, d. h. sie muß uns in einen Gesamt-Seelenzustand, in eine Stimmung versetzen, welche mit dem Stimmungsgehalte des aufzunehmenden Kunstwerkes verwandt ist, sodaß dieser nun um so leichter in uns zu stande kommen und dadurch die ästhetische Wirkung erhöht werden kann. Eine derartig vorbereitende Funktion haben die programmatischen Überschriften über Musikstücken, wie z. B. Pastoralsymphonie etc. Zweifellos können sie unseren Genuß erhöhen, indem sie unser Verständnis der Tonwerke, welchen sie vorgesetzt sind, erleichtern

und damit deren Wirkung steigern. Aber es ist streng daran festzuhalten. daß sie keine notwendigen Bedingungen des Genusses sein dürfen, d. h. daß das Musikstück auch ohne Überschrift fähig sein muß, sich uns völlig verständlich zu machen. Denn wäre für das Verständnis eines Kunstwerkes das Vorhandensein einer bestimmten Stimmung vorausgesetzt, so hätte sich dieses Kunstwerk von einem zeitlich vor ihm, also außer ihm liegenden Faktor, welcher die vorauszusetzende Stimmung zu erzeugen hätte, abhängig gemacht. Es liegt aber im Wesen der Kunst, daß das Kunstwerk völlig frei aus sich, d. h. unabhängig von allem, was außer ihm existiert, wirken müsse. Gerade weil die Musik von der Überschrift verhältnismäßig unabhängig ist, braucht dieselbe nicht notwendig allen Hörern verständlich zu sein. Wie mancher wird das Märchen von der schönen Melusine nicht kennen und von Mendelssohn's Ouverture zu demselben doch einen hohen Genuß haben! Freilich ist es besser und der Absicht des Komponisten entsprechender, wenn uns der Sinn und damit der Stimmungsgehalt der Überschrift gegenwärtig ist. Es ist einleuchtend, daß dieser mit der Stimmung, welche die Musik selbst hervorruft, in Widerspruch geraten und daß uns dieser Widerspruch möglicher Weise ein Tonwerk, das uns, rein musikalisch betrachtet, zusagen würde, verleiden kann. Aber es ist eben Sache des Komponisten, die Überschrift richtig zu wählen und mit seiner Musik die rechte Stimmung zu treffen.

Wir glauben nunmehr, die Frage nach dem Wesen und der Berechtigung der Programmmusik in ihren prinzipiellen Punkten erörtert zu haben und folgendes Ergebnis als psychologisch begründet aussprechen zu dürfen: Diejenige Programmmusik, welche darauf ausgeht, daß sich das Tonstück in seinem Verlaufe successive an die Teile eines außermusikalischen Gedankenganges anschließe, um ihn selbst oder die aus ihm erwachsenden Stimmungen in uns zu verstärken, hat keine ästhetische Berechtigung. Daher dürfen wir diese Programmmusik nicht, wie dies z. B. Liszt in einem Aufsatze über H. Berlioz (Schriften, 4. Band) thut, neben der sogenannten absoluten Musik gelten lassen, sondern müssen sie schlechthin verwerfen. Dagegen ist es ästhetisch berechtigt, instrumentale Tonwerke mit außermusikalischen, aber Stimmung erzeugenden Überschriften zu versehen, also, wie man treffend gesagt hat, »Poetisierende Musik« zu schreiben.

Eine unbekannte musikalische Sammlung.

Von

Hugo Botstiber
(Wien.)

Während eines kurzen Aufenthaltes in Nürnberg im letztverflossenen Sommer wurde mir von dem Bibliothekar am Germanischen Museum, Herrn Dr. Hampe, die Mitteilung gemacht, daß in der Bibliothek der St. Lorenzkirche sich Musikalien befänden. Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Hampe wurde es mir ermöglicht, die Bibliothek zu durchsuchen, und ich fand dortselbst einige höchst wertvolle Handschriften und Druckwerke, deren Vorhandensein bisher ganz unbekannt sein dürfte, und die einem weiteren Kreise mitzuteilen ich, insbesondere als Beitrag für die Orlando di Lasso-Bibliographie, für geboten erachte. Die vorliegende Mitteilung macht jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da die Zeit meines Aufenthaltes in Nürnberg damals sehr kurz bemessen war, überdies um die betreffende Zeit der Geistliche, der das Amt des Bibliothekars bekleidet, verreist war und ich mich genötigt sah, bei dem Mangel jedweder systematischen Katalogisierung die Musikalien aus der ganzen Bibliothek, die, auf zwei Stockwerke verteilt, in einem scheunenartigen Gebäude untergebracht ist, herauszusuchen, wobei mir wohl noch die eine oder andere Handschrift oder ein Druck entgangen sein dürfte.

An musikalischen Druckwerken enthält die Bibliothek Folgendes:

Sign. 410—415 S. Sebald.

1) Selectissimae Cantiones, quas vulgo Motetas vocant ..... sex et pluribus vocibus compositae per .... Orlandum di Lassus.
Norimbergae 1568.
2) Selectissimae Cantiones, quas vulgo Motetas vocant ..... quinque et quatuor vocibus compositae per Orlandum di Lassus.
Noribergae 1568.
3) Orlandi Lassi Sacrae Cantiones, vulgo Motecta appellatae, quinque vocum, tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae.
Noribergae 1575.
4) Sacrae Lectiones novem ex propheta Job. Quatuor vocum Autore Orlando di Lasso.
Noribergae 1575.
5) Tres Missae, quinque et sex Vocum ab Alexandro Utendal Serenissimi ac Jllustrissimi principis ac Dominis D. Ferdinandi ... Musico ... Item Magnificat, per octo Tonos, quatuor vocibus ab eodem Auctore
Norimbergae 1573.

6) Sacrarum Cantionum quas vulgo Motetas vocant ..... quinque vocibus attemperatarum Liber Primus. Authore Alexandro Uttendal.
Noribergae 1571.
7) Alexandri Utendal Sacrae Cantiones (vulgo Motecta appellatae) sex et plurium vocum ... Liber Secundus.
Norimbergae 1573.
8) Septem Psalmi Poenitentiales, adjunctis ex Prophetarum scriptis orationibus ejusdem argumenti quinque ... Authore Alexandro Uttendal.
Noribergae 1570.
9) Fröliche newe Teutsche und Frantzösische Lieder lieblich zu singen auch auff allerley Jnstrumenten zu gebrauchen .... mit vier fünff und mehr stimmen Durch Alexandrum Utenthal.
Gedruckt zu Nürnberg durch Dieterich Gerlach 1574.

Alle vorstehenden Werke sind zusammengebunden in sechs Stimmheften (Discantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta Vox, Sexta Vox).

Sign. 416—421 S. Sebald.

a) Selectissimae Cantiones, quas vulgo Motetas vocant, partim omnino novae, partim nusquam in Germania excusae ..... per excellentissimum Musicum Orlandum di Lassus.
Noribergae 1579.
b) Altera Pars Selectissimarum Cantionum, quas vulgo Motetas vocant, quinque et quatuor vocibus compositarum per ... Orlandum di Lassus.
Noribergae 1579.

Sechs Stimmhefte (Discantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta vox, Sexta vox).

Sign. 401 S. Sebald.

Psalmorum Selectorum a praestantissimis huius nostri temporis in Arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum Tomus Primus (Secundus, Tertius, Quartus).

Noribergae 1553.

Vier Stimmhefte (Discantus, Altus, Tenor, Bassus).

Vgl. Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts p. 127 [1553h].

Sign. 396—400 S. Sebald.

Evangelia Dominicorum et Festorum Dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa .... Tenor Tomi Primi ....

Noribergae 1554.

5 Stimmhefte (Discantus, Altus, Tenor [stark beschädigt], Bassus, Vagans).

Vgl. Eitner, Bibliographie p. 132 [1554e].

Sign. 406—409 S. Sebald.

Novum et Insigne opus Musicum sex quinque et quatuor vocum .... [Venerabili Collegio diaconorum Parochiae Sebaldinae donavit hos libellos Musicos Vitus Dittrich, Evangelii minister, ne desit occasio honestis exercitiis cum homines docti et boni solacii causa conveniunt. 28. August 1537, hdschftl. Widmung].

5 Stimmhefte (Discantus, Altus [Contratenor], Bassus, Quinta vox, Sexta vox).

Vgl. Eitner. p. 37 [1537].

Die musikalischen Handschriften, welche die Bibliothek enthält, sind — abgesehen von einer Anzahl illuminierter Antiphonarien, die ich aus Mangel an Zeit nicht aufnahm — im Folgenden angegeben. Dieselben sind durchgehends Chorbücher im Großfolio-Format in schweren eisen- und messingbeschlagenen Holzdeckeln und alle aus dem Ende des 16. Jahrhunderts; vielleicht rühren alle, wie bei einigen besonders bemerkt, von der Hand des Friedrich Lindner aus Liegnitz, der um die Wende des 16. Jahrhunderts Cantor zu S. Egyd in Nürnberg war, her.

Sign. 88.

Missa super: Domine actum meum
» super: Qui la dira
» Paschalis
» super: Surrexit pastor bonus
» super: In te Domine speravi
} Orlandi.

Sign. 227 S. Egyd.

a) Missa Quodlibetica. Cum quinque vocibus a Jacobo Vaet excellentissimo Musico composita.
b) Missa cum quinque vocibus. Facta ad imitationem Cantionis: Veni in hortum meum, Authore Orlando di Lassus.
c) Missa cum quinque vocibus. Facta ad imitationem Cantilenae: Domine a lingua dolosa. (Auf der ersten Seite) Hannibal [Patavinus?].
d) Missa cum sex vocibus facta ad imitationem Cantionis: Dixit Joseph etc. Authore Orlando di Lassus.
e) Missa sex vocum facta ad imitationem Cantilenae: Si me tenes etc. Autore Jacobo Vaet.
In fine: Anno 1573, 3 Septembris.

Sign. 148.

[Hdschrftl. Widmung: Anno 1594][23 Martij hatt der Ehrenfest und hochweise Herr Julius Bender diß buch der Schule bey S. Egidien überreicht.]

a) Missa sex Vocum. Facta ad imitationem Cantionis: Maria Magdalene. Autore Conrado Stubero Presbytero.
b) Missa sex Vocum. la, sol, fa, mi, re, ut Stephani Felis.
c) Missa sex Vocum. Facta ad imitationem Psalmi 8: Domine Dominus noster. Autore Orlando di Lasso.
d) Missa sex vocum super: la dolce vista Philippus Schöndorf.
e) Missa sex vocum Authore Philippo de Monte.
f) Missa quarti Toni Jaches di Mantua [fünfstimmig].
g) Missa Cantate Domino Paulo Jsuardi [fünfstimmig].

Sign. 142 S. Egyd.

Cantiones sacrae de praecipuis festis. Cum quinque, sex et pluribus vocibus ab excellentissimis autoribus compositae.

Conscriptae a Federico Lindnero Lignicensi Silesio. 1574.

Titel	Autor	Stimmen
Non vos me elegistis	Orland	5
Quia vidisti me Thoma	» »	4
Ecce Maria genuit	» »	5
Angelus ad pastores	» »	5
Cum natus esset	[Anonymi]	6
Tribus miraculis	Orland	5
Exultet coelum	» »	5
Descendit sicut	» »	5
Averte oculos	Alexander Utten.	5
Hodie beata virgo	Theodor. Riccius	6
Nunc dimittis	Alex. Uttental	5
Venite ad me	Orland	5
In illo tempore	Alex. Uttental	6
Angelus domini	Orland	5

Titel	Autor	Stimmen
Philippe qui videt	Crecquillon	5
Ascendo ad patrem	Alex. Uttenthal	5
Ite in orbem	Clemens non Papa	5
Ripleti sunt omnes	Christian Hollander	5
Tibi laus tibi gloria	Orland	5
Sancta Trinitas	Dominicus Phinot	8
Inter natos mulier	Orland	5
O sacrum convivium	Domin. Phinot	8
Confitebor tibi	Orland	8
In dedicatione	Petrus Messenus	5
Beati qui habitant	Philippus de Monte	5
Clare sanctorium	Orland	5
Stabunt justi	Orland	5
Gaudent in coelis	Theodorus Riccius	5
Quid gloriaris	Orland	5

Sign. 226 S. Egyd. Sacrae Cantiones quinque sex septem octo et plurium vocum. De Festis praecipuis totius anni.
In usum Scholae et Ecclesiae Aegidianae conscriptae.

Titel	Autor	Stimmen
Quem vidistis	Horati Vecchi	5
Facta est cum angelo	Fr. Johan. Nucis	5
Verbum caro factum	Joh. Leo Hasler	6
Hodie nobis coelorum	F. Joh. Nucis	5
Ab oriente venerunt	F. Joh. Nucis	5
Tribus miraculis	J. Leo Hasler	6
Hodie in Jordane	F. Joh. Nucis	6
Nunc dimittis	Joh. Leo Hasler	5
Missus est angelus	F. Joh. Nucis	5
Ave Maria gratia	Renat. del Mel	5
Facta est cum angelo	Raphael Alrotta	5
Angelus ad pastores	Raphael Alrotta	5
Pastores loquebantur	Franciscus Guererius	6
Genuit puerpera	Orlandus	6
Parvulus filius	Blasius Amon	6
Gloria in excelsis	Antonius Jngegnerius	6
Surge illuminare	Jacobus Petrini	5
Magi videntes	Blasius Amon	5
Suscepimus	Gregorius Aichinger	6
Responsum accepit	Jacobus Regnart	6
Adorna thalamum	Theodorius Riccius	5

Titel	Autor	Stimmen
Surrexit pastor	Mar. An. Jngegnerius	6
Jesum quem quaeritis	Claudius Merulus	6
Maria stabat	Andreas Gabrieli	6
Expurgate vetus	J. Leo Hasler	5
Ascendit Deus	Mar. An. Jngegnerius	6
Ascendo ad patrem	J. Leo Hasler	5
Ite in mundum	F. Johannis Nucis	5
Dum complerentur	F. Joh. Nucis	5
Hodie completi	F. Joh. Nucis	6
Canite tuba	Blasius Amon	6
Veni sancte Spiritus	Conradus Stuberus	5
O altitudo divitiae	Claudio Meruli J. Leo Hasler	6 7
Inter natos mulier	Blasius Ammon	5
Ego autem	Gregorius Aichinger.	5
Quem vidistis past.	Andreas Gabrieli	8
Laudate dominum	Andreas Gabriel	10
Hodie Christus natus	Joh. Leo Hasler	10
Deus deus meus	Johan. Gabriel	10
Gloria patri qui	Bernhardus Klingenstein	10

Sign. 222 S. Egyd. **Sacrae Cantiones cum quinque sex et pluribus vocibus ab optimis quibusque Musicis compositae.**

Conscriptae in usum Ecclesiae, quae est ad Di: Aegidium Noribergae a Federico Lindnero. Anno Salutis 1582.

Titel	Autor	Stimmen	Titel	Autor	Stimmen
Missus est Gabriel	Don Ferd. de las Inf.	6	Crucem sanctam subiit	Gion de Palest.	5
Suscipe verbum	Gion de Palestrina	5	Congratulamini	Alex. Uttenthal	5
Incipite domino.	Silvius Marazzius	5	Viri Galilaei	Gian. de Palest.	6
Beatus vir qui	Silv. Marazzius	5	Hodie completi	Orlandus	6
Cum pervenisset	Sil. Maraz.	5	Veni sancte	Orlandus	6
Domine a lingua	Nicolaus Dorati	6	Paraclitus autem	Jaches de Werth	5
Decantabat	Orlandus	7	O magnum nupterium	Joh. Petr. Aloysius	6
Jocundare filia	Syl. Maraz.	5	Hodie Christus	Syl. Maraz.	5
Impulsus eversus	Orlandus	5	O admirabile caner.	Joh. Petr. Aloysius	5
O Domine Jesu	Gion de Palest.	6	Stella quam viderant	Joh. Petr. Aloysius	5
Plangent eum	Alexander Uttenthal	6	Reges Tharsis	Jaches de Werth	5
Christus resurgens	Orlandus	5	Justorum animae	Orlandus	5
Dum transisset	Sil. Maraz.	5			
Alleluia	Gion de Palest.	5			

Sign. 96. **Cantiones Sacrae cum quinque et sex vocibus de praecipuis totius Anni Festis.**

Ab optimis quibusque aetatis nostrae Musicis compositae.

Feliciter absolutus hic liber 8 Novemb: Anno salut. nostrae 1582.

Titel	Autor	Stimmen	Titel	Autor	Stimmen
Sidus ex claro	Orlandus	5	Domine Dominus noster	Orl.	6
Resonat in laudibus	Orlandus	5	Dum complerentur	Don Ferd. de las Infant.	6
In principio	Alexander Uttental	6	Veni creator	Orl.	6
Nuncium vobis	Orland	5	Veni sancte Spiritus	Johan Eckard	5
Hodie beata virgo	Georgius Schwaiger	5	Factum est verbum	Jacobus de Bruck	6
Exaudi me domine	Georg. Schwaiger	5	Veni dilecte mi	Orl.	5
Animam meam	Orland	5	Sit venia tua	Jacob de Bruck	5
Huc me sidereo	Orland	6	Tu domine benignus	Orl.	5
Vexilla regis	»	6	Alleluia	»	5
In monte Oliveti	»	6	Deus canticum	»	5
Tristis est anima	»	5	Dominus mihi adju.	»	6
Ego sum qui sum	»	6	Deus judex justus	»	5
Pax vobis	Claudius Meruli	5	Cantate Domino	»	5
Omnes gentes	Tiburtius Massainus	6	Cum intrasset	Jaches de Werth	5

Sign. 224 S. Egyd.

Index Cantionum hujus Libri:

Deus in adjutorium: Variatum.

Psalmi Davidis, Falsi Bordoni Fermi ad Octo Tonos accomodati.

Responsoria et Hymni de praecipuis festis.

Magnificat Orlandi. Secundum Octo Tonorum ordinem. Quinque et quatuor vocum.

Benedicamus diversorum Festorum enthält:

a) Domine adjuvandus me	[Anonymi]
b) Kyrie	Gall:
c) Kyrie	[Anonymi]
d) Domine adjuvandus me	[Anon.]
e) Domine adjuvandus me	Theod. Riccius
f) Deus in adjutorium	[Anon.]

Weiter enthält die Handschrift:

Psalmi aliquot ad octo Musicae Modos. Falsi Bordoni, ut vocant (4 st.)

Psalmus: Miserere mei Deus etc. qui solet cantari in Quadragesima (5 st.)

Item Psalmus 113: In exitu qui canitur tempore Paschali. (4 st.)

Responsoria et Hymni de praecipuis Festis [Anon.]

Magnificat Octo Tonorum cum quinque vocibus Orlando di Lasso.

Magnificat octo Tonorum Quatuor vocum Orlando di Lasso Autore.

Magnificat Morales.

Zu „Dufay und seine Zeit".

Als Quellen für die Werke Dufay's und seiner Zeit sind noch nachzutragen:

Mod. Est. V. H. 10 mit einem Stück von Dufay: *Ave regina coelorum* und
Mod. Est. L. 471 (seiner früheren Aufstellung nach signiert VI. H. 15, jetzt α. X. 1, 11).

Letztere Handschrift, im Kataloge als *Choralis liber*, *ubi hymni et antiphonae cum notis musicis* bezeichnet, enthält folgende Autoren: Benet (Benoit), Binchois, Brebis, Dufay, Dunstaple, Fede, Forest, Grossin, Lionel, Piamor, Polumier, Sandley, Stove und viele Incerti.

Dieser Kodex scheint zusammen mit Mod. Est. IV. D. 5 [1]) die Unterlage für die Notiz von Busi und Haberl gebildet zu haben. Meine Nachforschung, ob die beiden in Frage stehenden Handschriften früher vielleicht in einem Bande vereinigt waren, blieb ergebnislos.

Von den im Oxforder Manuskript genannten Autoren kommen in L. 471 vor: Benet, Binchois, Dufay und Grossin.

Berlin. **Johannes Wolf.**

1) Wie mir Herr Prof. Caputo in Modena mitteilt, ist dies die Signatur, welche die frühere Aufstellung anzeigt. Die eigentliche Signatur ist L. 568, die Signatur der jetzigen Aufstellung α. M. 5, 24.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Lutherstraße 12 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.

PUBLIKATIONEN

der Gesellschaft zur Herausgabe von

Denkmälern der Tonkunst in Österreich

herausgegeben mit

Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht

unter Leitung von

GUIDO ADLER.

Mitgliedsbeitrag pro Jahr 10 fl. = 17 M. — Statuten durch ARTARIA & Co., WIEN, I., Kohlmarkt 9 sowie durch BREITKOPF & HÄRTEL in LEIPZIG.

Inhalt der erschienenen sechs Jahrgänge:

I. Jahrgang 1894 (2 Halbbände).

1. Halbband:

Fux, Joh. Jos. »Messen«; mit Vorwort und Revisionsbericht von Joh. Evang. Habert und Gust. Ad. Glossner, XI und 143 pag. 1. Missa S. S.Trinitatis; 2. Missa S. Caroli (Canonica); 3. Missa Quadragesimalis; 4. Missa Purificationis. Einzelpreis M. 10.—.

2. Halbband:

Muffat, Georg, »Florilegium Primum«, f. Streichinstrumente (Augsburg 1695), in Partitur mit untergelegtem Klavierauszug, mit Vorwort u. Revisionsbericht, herausgegeben von Dr. Heinrich Rietsch, X und 140 pag. Einzelpreis M. 10.—.

II. Jahrgang 1895 (2 Halbbände).

1. Halbband:

Fux, Joh. Jos., »Motetten, I. Abt.« (27 Motetten für 4 oder 5 Singstimmen allein, oder mit Orgel- und Instrumentalbegleitung) mit Vorwort und Revisionsbericht von Joh. Evang. Habert, VIII und 100 pag. Einzelpreis M. 6.—.

2. Halbband:

Muffat, Georg, »Florilegium Secundum«, f. Streichinstrumente (Passau 1698). In Partitur mit unterlegtem Klavierauszug, mit Vorwort und Revisionsbericht, herausgegeben von Dr. Heinrich Rietsch, XI und 241 pag. Einzelpreis M. 12.—.

III. Jahrgang 1896 (3 Teile).

1. Teil:

Stadlmayer, Joh., »Hymnen« (Innsbruck 1628). Mit Vorwort und Revisionsbericht, von Joh. Ev. Habert, VII und 39 pag. Einzelpreis M. 3.—.

2. Teil:

Cesti, Marc. Antonio. »Il Pomo d'oro«, Bühnenfestspiel (Wien 1666). Prolog und erster Akt. Mit 8 Illustrationen von Scenenbildern und historischer Einleitung. Herausgegeben von Professor Dr. Guido Adler, XXVI und 133 pag. Die Ausführung des Basso Continuo von Josef Labor. Einzelpreis M. 15.—.

3. Teil:

Muffat, Gottlieb († 1770), »Componimenti Musicali per il Cembalo«. Sechs Suiten und eine Ciaccona für Klavier. Mit historischer Einleitung und Revisionsbericht, herausgegeben von Prof. Dr. Guido Adler, XIV u. 94 pag. Einzelpreis M. 4.—.

IV. Jahrgang 1897 (2 Halbbände).

1. Halbband:

Froberger, Johann Jakob, »Orgel- und Klavierwerke I.« (12 Toccaten, 6 Fantasien, 6 Canzonen, 8 Capriccios, 6 Ricercare.) Mit Vorwort und Revisionsbericht nebst 2 Reproduktionen der Originalhandschrift, herausgegeben von Professor Dr. Guido Adler. 127 pag. Einzelpreis M. 5.—.

2. Halbband:

Cesti, Marc. Antonio, »Il Pomo d'oro«, Bühnenfestspiel, zweiter bis fünfter Akt. Mis 17 Illustrationen und Revisionsbericht zur ganzen Oper. Herausgegeben von Professor Dr. Guido Adler. 212 pag. Einzelpreis M. 18.—.

V. Jahrgang 1898 (2 Halbbände).

1. Halbband:

Isaac, Heinrich, »Choralis Constantinus«, liber I 1550 (Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung, A-Capella). Mit Einleitung und Revisionsbericht, herausgegeben von Emil Bezecny und Dr. Walter Rabl. XVIII und 263 pag. Einzelpreis M. 17.—.

2. Halbband:

Biber, F. Heinrich v., »Sonatae Violino Solo« (8 Violinsonaten mit Klavierbegleitung) 1681. Mit Einleitung und Revisionsbericht nebst Reproduktionen, herausgegeben von Professor Dr. Guido Adler. XX und 78 pag. Einzelpreis M 4.—.

VI. Jahrgang 1899 (2 Halbbände).

1. Halbband:

Handl (Gallus), Jakob, »Opus musicum«, Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr, I. Teil (Vom 1. Adventsonntag bis zum Sonntag Septuagesima). Mit Einleitung (Biographie) und Revisionsbericht (nebst der Reproduction des Bildes des Künstlers und des Originaltitels), herausgegeben von Professor Emil Bezecny und Dr. Josef Mantuani, XXXIII und 183 pag. Einzelpreis M. 15.—.

2. Halbband:

Froberger, Joh. Jak., Klavierwerke II (28 Suiten). Mit Einleitung und Revisionsbericht nebst 3 Reproduktionen, herausgegeben von Prof. Dr. Guido Adler, XIV und 93 pag. Einzelpreis M. 5.—.

In Vorbereitung:

Die vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht erworbenen **Trienter Codices** (15. Jahrhundert). Werke von **A. Hammerschmidt** und **J. Pachelbel**.

Wiener Tanzmusik im 17. Jahrhundert. Fortsetzung der Werke von **H. Isaac, J. J. Froberger, J. Gallus, J. J. Fux** und den beiden **Muffat**.



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang I * Heft 3

April—Juni 1900

INHALT

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Der neue Aristoxenosfund von Oxyrhynchos[1])

von

H. Abert.

(Berlin.)

Seit etwa 20 Jahren sind die Blicke aller Philologen und Altertumsfreunde auf Ägypten gerichtet, dessen altehrwürdigem Boden fast Jahr um Jahr größere oder kleinere Reste längst versunkener Kulturherrlichkeit entsteigen. Und zwar sind es meistenteils nicht die im Schutte liegenden Behausungen der Lebenden, sondern die Ruhestätten der Toten, die uns diese verlorenen Schätze wiederzuschenken pflegen. Aus den thönernen Krügen der Gräber, ja sogar aus den Umhüllungen der Mumien heraus sind so manche längst verschollenen Schriften des Altertums wiedererstanden. Kein Geringerer eröffnete den Reigen als Aristoteles selbst, dessen neuentdeckte Schrift vom Staate der Athener im Jahre 1891 veröffentlicht wurde.

Um die Ausgrabung und planmäßige Ausbeutung der ägyptischen Funde haben sich die Engländer, die Herren des Landes, große Verdienste erworben, in erster Linie durch die Gründung einer Gesellschaft, die sich »Egypt Exploration Fund« betitelt und aus ihren Mitteln die Kosten der Ausgrabungen bestreitet. In ihrem Auftrag haben die beiden Oxforder Gelehrten B. Grenfell und A. Hunt 1896 und 97 die Ruinen von Oxyrhynchos durchforscht, einer Stadt Mittelägyptens, die etwa 180 km südlich vom heutigen Cairo am Saume der westlichen Wüste gelegen war. Oxyrhynchos, dessen Name übrigens von einem »Spitzschnauze« genannten, den Ägyptern heiligen Fische herrührt, spielte im

1) Vergleiche darüber folgende Schriften: B. G. Grenfell and A. S. Hunt, *The Oxyrhynchos Papyri,* London, offices of the Egypt Exploration Fund, 1898, S. 14 ff. Fr. Blaß, *Neuestes aus Oxyrhynchos,* Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, 1899, Bd. III, S. 30 ff. U. v. Wilamowitz-Möllendorf, Göttingische gelehrte Anzeigen 1898, Nr. 9, S. 698 ff. Th. Reinach, *Revue des études grecques* XI, 1898, S. 389 ff. C. von Jan, *Neue Sätze aus der Rhythmik des Aristoxenos.* Berliner philol. Wochenschrift, 1899, Nr. 15—16. Platt, A. and J. P. Postgate, *On the Oxyrhynchos Papyri,* The classical Review, 1899, 13. Rühl, *Zu den Papyri von Oxyrhynchos,* Rhein. Museum für Philolol. 54, 1899, S. 152 ff.

Altertum als Bezirkshauptstadt eine nicht unbedeutende Rolle und ist außerdem schon in sehr früher Zeit wichtig als eine Hauptzufluchtstätte des Christentums in Ägypten. In den Zeiten der arabischen Wirren fand die einst blühende Stadt ihren Untergang, und heute steht nur noch ein armseliges Dorf an ihrer Stelle.

Die Ausbeute der beiden englischen Schatzgräber erwies sich als ungeheuer reich. Merkwürdigerweise aber waren diesmal auch nicht Gräber und Totenurnen die Fundorte, sondern — antike Papierkörbe, in denen die Oxyrhynchiten dereinst ihre erledigten Schriften auf den Kehrichthaufen zu tragen pflegten. Aus diesen Papierkörben steigt ein ganzes Stück antiker Kulturgeschichte vor uns auf: neben 2000 Urkunden zählen die Entdecker an 300 Stücke litterarischen Inhalts. Da finden sich Urkunden privatrechtlicher Natur neben Beamtenerlassen, Einladungskarten zur Tafel, Condolenzbriefe und Ähnliches mehr. Die ältesten dieser Stücke stammen etwa aus der Zeit des Kaisers Claudius; alles Ältere hat das Grundwasser des Nil vollständig zerstört.

Das wertvollste der eigentlichen litterarischen Stücke gehört der Musikwissenschaft an und zwar der Theorie der antiken Rhythmik. Die aufgefundenen Fragmente gehen auf keinen Geringeren zurück, als auf Aristoteles' Schüler, Aristoxenos von Tarent. Was wir bisher von diesem bedeutendsten aller griechischen Musiktheoretiker besaßen, dem die Alten selbst noch den Ehrentitel des »Musikers« schlechtweg beigelegt haben, bestand, abgesehen von einigen kleineren Bruchstücken, nur in den drei Büchern über Harmonik und dem Anfang des zweiten Buches der »rhythmischen Elemente«. Ob die Oxyrhynchitischen Funde ebenfalls der letzteren Schrift angehören, ist nicht mit Sicherheit zu erweisen, wenn auch immerhin wahrscheinlich.

Wir haben fünf mehr oder minder gut erhaltene Kolumnen einer groß und ziemlich deutlich geschriebenen Papyrushandschrift vor uns, welche die beiden Herausgeber in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts nach Christo setzen. Die erste Kolumne kommt für unsere Betrachtung in Wegfall, da sie nur abgerissene Zeilenenden aufweist. Die übrigen vier enthielten je 35 Zeilen, von denen jedoch in der zweiten 13, in der dritten und vierten je 14 verloren gegangen sind. Die fünfte endlich ist vollständig erhalten, weist aber in der Mitte einige größere Risse auf.

Wir kennen Aristoxenos aus den uns bisher bekannten Fragmenten als einen der schwersten und kompliziertesten Fachschriftsteller. Auch von diesem Standpunkt aus betrachtet sind die neuaufgefundenen Bruchstücke echt aristoxenisch. Es verlohnt sich daher mehr, statt einer genauen deutschen Übersetzung, die für den Nichtphilologen stets den Charakter des Schwerfälligen, wenn nicht gar Unverständlichen an sich tragen würde, eine freie Darstellung von dem Gewinn zu geben, den

unsere Kenntnis von der Musik, speziell der Rhythmik der Alten durch den neuen Fund erfahren hat.

Die erste Kolumne lehrt uns, daß Takte von der sprachlichen Form –⏑–, wie in anderen Rhythmen, so auch in den Ditrochäen (–⏑–⏑) sehr beliebt waren; aus der musikalischen Komposition ging hervor, daß die zweite Länge noch eine dritte Kürze in sich schloß. Das Ganze wurde also folgendermaßen gemessen: 6/8 ♩ ♪ ♩. |

Dasselbe fand, wenn auch weniger häufig, statt bei dem Doppeliambus ⏑–⏑–, wobei die erste Länge zu drei Zeiten gemessen wurde, also: 6/8 ♪ | ♩ ♪ ♩ 𝄾.

Was uns diese Kolumne bietet, ist nach mehr als einer Richtung hin interessant genug. Vom rein äußerlichen Standpunkt aus betrachtet fällt zunächst hier, wie auch in der folgenden Kolumne, die von der späteren metrischen Nomenklatur abweichende Benennung der in Frage kommenden Versfüße und Metra auf. Wenn Aristoxenos den Ditrochäus *κρητικός*, den Diiambus *δάκτυλος κατὰ ἴαμβον*, den Choriambus endlich *βακχεῖος* nennt[1]), so ist damit auf das Deutlichste die Überlegenheit der musikalischen Metrik über die grammatische der Alexandriner gekennzeichnet, welch letztere ihre Terminologie rein äußerlich nach dem für das Auge sichtbaren Verhältnis von Länge und Kürze bildete. Welch ungeheuerliche Auffassungen hier manchmal zu Tage gefördert wurden, zeigt eben z. B. der Name Choriambus, der auf eine so zu sagen rein mechanische Verbindung von Choreus (Trochäus) und Iambus hinweist.

Was die Sache selbst anbetrifft, so zeigen uns die beiden Benennungen *κρητικός* und *δάκτυλος κατὰ ἴαμβον* deutlicher als die uns bisher bekannten metrischen Lehrschriften, daß man derartige Bildungen, welche die Späteren »Syzygien«[2]) bezw. »gemischte Rhythmen«[3]) nannten, in der musikalischen Komposition nicht als etwas Zusammengesetztes, sondern als Einheit auffaßte. Damit ist, um moderne Ausdrücke zu gebrauchen, die selbständige Bedeutung des Sechsachteltakts neben dem Dreivierteltakt in der griechischen Musik auf das Deutlichste betont. Ja, Aristoxenos geht noch weiter. Er spricht im Hinweis auf das poetische Beispiel, das er anführt, geradezu von 5, bezw. 3 »*πόδες*« der genannten Art, gebraucht also die Bezeichnung »*πούς*« im Sinne des späteren »*μέτρον*« (Doppelfuß), ein klarer Beweis dafür, daß er im vorliegenden Falle eben den Doppelfuß als Maßeinheit betrachtet wissen will.

Diese strikte Betonung der Dipodie als selbständige Einheit ist das

---

1) Der aristoxenischen Nomenklatur folgt von den Späteren der Musiker Aristides Quintilianus, S. 39 (Meibom).

2) Lateinisch *coniugatio*, Atilius, IV, 3.

3) So Aristides Quintilian a. a. O.

Neue, was uns die erste Kolumne bietet. Was weiter folgt, der Gebrauch dreier Silben im trochäischen und iambischen Metron, wobei die eine der beiden Längen mehr als die normale Zahl von zwei Kürzen einnimmt, ist schon früher von Roßbach und Westphal an der Hand der klassischen Dichtertexte beobachtet und mit dem Namen »Synkope« bezeichnet worden. Nunmehr liegt uns die offizielle Bestätigung einer derartigen Anwendung durch die antike Theorie vor. Wir erkennen übrigens aus den beigefügten poetischen Beispielen, auf wie unsicheren Füßen unsere metrischen Analysen der erhaltenen Dichtungen doch noch immer stehen. Wer hätte z. B. den Rhythmus der ersten der angeführten Dichterstellen nicht ohne weiteres für trochäisch gehalten? Aristoxenos aber erklärt ihn seltsamer Weise für iambisch. Auch das zweite Beispiel würde die moderne Kritik unbedenklich als zum fünfteiligen Takt gehörig auffassen, während es nach Aristoxenos zum sechsteiligen gehört. Aber unser Befremden schwindet, sobald wir an jene eigenartigen melodischen Wendungen denken, die das Seikiloslied am Abschluß der drei letzten Abschnitte auf den Textsilben *λυποῦ*, *ζῆν* und *ἀπαιτεῖ* aufweist. Noch deutlicher wird die Sache, wenn wir das angeführte Beispiel gemäß der aus den delphischen Hymnen bekannten Schreibweise notieren, also mit Verdopplung der betreffenden Vokale *ἐένϑα δὴ ποοικίλων ἀανϑέων ἀάμβροτοι* u. s. w. Hierdurch wird versinnbildlicht, daß in der Melodie bei äußerlich anscheinend trochäischem Grundmaß zwei Töne von iambischem Rhythmus: ♪ ♩ gesungen wurden, woraus die iambische Messung des Ganzen erhellt.

Nicht ohne Bedeutung ist endlich auch die Auswahl jener poetischen Beispiele. Sie stammen nämlich keineswegs, wie man bei Aristoxenos wohl vermuten möchte, aus dem Kreise der klassischen Poesie, sondern kennzeichnen sich ihrem ganzen Inhalte nach als Erzeugnisse der späteren Dithyrambik vom Schlage des Milesiers Timotheos und seiner Genossen. Sie sind also Dichtungen aus des Aristoxenos eigener Zeit. Er verzichtet deshalb auch auf die Angabe der Namen ihrer Schöpfer, wußte er doch, daß seine Schüler und Leser mit ihnen und ihren Werken sehr wohl, nach seiner Überzeugung nur allzuwohl, vertraut waren. Denn Aristoxenos war ein leidenschaftlicher Gegner dieser antiken Zukunftsmusik, er befehdete sie unausgesetzt in Wort und Schrift und hat sie namentlich in seinen uns leider verlorenen »Vermischten Tischgesprächen« aufs schärfste angegriffen. Wenn derselbe Mann nun in seinen Lehrschriften auf diese ihm so verhaßte Kunstrichtung immer wieder Bezug nimmt, so möchte man darin wohl auch eine bestimmte Tendenz erkennen. Abgesehen davon, daß ihm gerade jene Beispiele ihrer weiten Verbreitung halber besonders zur Exemplifikation geeignet erscheinen mochten, verfolgte er

wohl damit zugleich die Absicht, gerade an ihnen zu erweisen, daß die vielgepriesene moderne Kunst keineswegs in dem Maße neu und selbständig sei, wie die Künstler selbst und das Publikum wohl annehmen mochten, sondern daß auch ihre Erzeugnisse den rhythmischen Gesetzen der klassischen Zeit unterworfen seien. Mochte der Leser sich immerhin durch die ungewohnte sprachliche Form jener Dichtertexte verblüffen lassen, der Hinweis auf die melodische Komposition sollte ihm den Schlüssel zu all diesen vermeintlichen Rätseln an die Hand geben. Dieser Hinweis war aber nach des Aristoxenos Ansicht in jener Zeit doppelt angebracht. Bestand doch — nach seinem eigenen, uns in dem plutarchischen Musikdialog aufbewahrten Zeugnisse [1]) — ihre Eigentümlichkeit im Gegensatz zu der die rhythmische Seite der Musik besonders betonenden klassischen Periode gerade in der Bevorzugung des rein melodischen Elements.

Die zweite der erhaltenen Kolumnen beschäftigt sich mit dem Choriambus, den Aristoxenos, seinem Ethos gemäß, Bakcheios nennt [2]). Was hier gesagt wird, sieht auf den ersten Blick gerade so aus, als ob dadurch die Auffassung von der rhythmischen Geltung des Choriambus, die bis jetzt fast allgemein herrschte, von Grund aus umgestoßen würde. Denn es heißt hier unzweideutig, daß die erste Länge mit der ersten Kürze zur dreizeitigen Länge verbunden werden, also ⊥⏑– für –⏑⏑– eintreten könne. Nun hatte man bis jetzt, auf die Angaben der alten Grammatiker und vor allem auf den Gebrauch bei den alten Dichtern selbst gestützt, den Choriambus für eine katalektische logaödische Dipodie mit cyklischem Daktylus angesehen. Daktylen cyklischer Messung aber zeigen stets die reine daktylische Form; und eine derartige Zusammenziehung von Länge und Kürze, wie sie das oxyrhynchitische Fragment hier lehrt, müßte demnach vom rein metrischen Standpunkte aus schwere Bedenken gegen die cyklische Messung des Daktylus im choriambischen Versmaß erwecken.

Allein dieser Widerspruch erweist sich sofort als ein nur scheinbarer, sobald wir nach dem Vorbild des Aristoxenos selbst die melodische Seite der betreffenden Kompositionen heranziehen. Schon in der vorhergehenden Kolumne war das Verhältnis zwischen der nur dem Auge sichtbaren sprachlichen Form des Dichtertextes und der sie ergänzenden musikalischen Komposition deutlich genug in den Vordergrund gerückt worden. Es leuchtet ein, daß Aristoxenos dasselbe auch für die in Frage kommende Behandlung des Choriambus in der zweiten Kolumne als maßgebend erachtet. Der Sinn dieser Partie ist somit der, daß Choriamben

1) Plutarch, De musica cap. 21.

2) Vgl. Aristid. Quint. S. 37; Bassus S. 263: bacchium musici, choriambicon grammatici vocant.

von der sprachlichen Form ⏗⏑– wohl vorkommen können, daß jedoch in diesem Falle die Kontinuität des Rhythmus in den Melodie-Noten zum Ausdruck kommt. Auch hier wird somit die melodische Seite einer Komposition zur Erklärung scheinbarer rhythmischer Schwierigkeiten, die sich aus der sprachlichen Textform ergeben, herangezogen. Es liegt also kein Grund vor, auf diesen neuen Fund hin von der bisher üblichen Messung des Choriambus abzugehen. Beobachtet wurde übrigens diese von Aristoxenos berührte Erscheinung, wenn auch nur vereinzelt[1]), an den erhaltenen klassischen Dichterwerken; sie haben hier viel Kopfzerbrechen unter den Philologen erregt, welche derartige Bildungen absolut nicht in ihren metrischen Schematen von Längen und Kürzen unterzubringen vermochten und, gleich ihren Kollegen aus alexandrinischer Zeit, über ihren gelehrten metrischen Tifteleien die rein musikalische Seite der betreffenden Kompositionen gänzlich vergessen hatten.

Was uns mithin diese zweite Kolumne bietet — übrigens ebenfalls an der Hand bisher unbekannter poetischer Beispiele —, bedeutet nicht etwa eine grundsätzliche Modifikation unserer bisherigen Auffassung der choriambischen Verse, sondern lediglich wiederum die Sanktion einiger bisher als Ausnahmefälle betrachteter Erscheinungen durch die rhythmische Theorie.

Interessant, aber leider bis jetzt noch kritisch zu wenig gesichert, ist der Inhalt der beiden letzten Kolumnen. Hier erfahren wir zuerst, daß der Päon, d. h. der Fünftakt, sowohl aus fünf »überlangen«, als auch aus fünf »halben« Zeiten bestehen konnte. Daraus folgt, daß Aristoxenos ein Normalzeitmaß anerkannte, dessen Dauer jedoch infolge der Schwankungen des Tempos, der A g o g e, nur eine relative sein konnte. Nahm man in einem Stück das Tempo mit einem Mal doppelt so rasch, so wurde jenes Zeitmaß einfach halbiert, ohne daß die rhythmischen Verhältnisse des Fünftakts alteriert wurden. Doch wird gerade hinsichtlich des Päon vor allzuhäufiger Anwendung eines derartigen Tempowechsels gewarnt, da er mit dem Ethos dieser Gattung im Widerspruch stehe. Damit ist übrigens ein Fingerzeig für die Temponahme bei den bekanntlich ebenfalls im $\frac{5}{8}$ Takt stehenden delphischen Liedern gegeben, die somit in gleichmäßigem, gemessenem Zeitmaß vorzutragen wären. So bilden diese neu aufgefundenen Bemerkungen des Aristoxenos die Illustration zu einer schon bekannten Stelle der *harmonischen Elemente*[2]), worin ganz allgemein gesagt wird, daß durch einen Wechsel des Tempos wohl die Dauer der einzelnen Takte verkürzt oder verlängert, die rhythmischen Verhältnisse innerhalb der Taktart selbst aber nicht verändert

1) Vgl. z. B. A e s c h y l u s, Pers. v. 666.

2) Harm. elem. S. 34 M e i b o m; darnach A r i s t i d. Q u i n t. S. 42.

werden können. Beispiele hierzu finden sich bei Aristides Quintilianus. Er redet einmal[1]) von dem *παίων ἐπιβατός*, dessen Maßeinheit gegenüber den vorhergehenden Versfüßen das Doppelte betrug, ferner[2]) von jenen feierlichen Choralrhythmen des *τροχαῖος σημαντός* und des *ὄρθιος*, deren *χρόνος πρῶτος* sich bis zum Vierfachen der vorher geltenden Maßeinheit steigern konnte. Es handelt sich hier um jene langgezogenen Anrufungen an die Gottheit, die aus dem Rahmen des Gedichtes heraustreten (z. B. das bekannte *ἰὴ παιήων*) und unseren modernen, mit Fermaten versehenen ganzen Taktnoten entsprechen. Eine allzu genaue Messung dieser Fermaten scheint mir nicht am Platze; ihre Maßeinheit beträgt allerdings mindestens das Doppelte der vorhergehenden, kann aber auch noch mehr betragen (*περιέχουσα*). Daß, wie Aristoxenos sagt, der Gebrauch solcher überlanger Füße nicht allzu häufig eintreten durfte, erscheint nach dem eben Ausgeführten gleichfalls erklärlich.

Die letzte Kolumne beginnt mit dem Hinweis darauf, daß die Form –⏑⏗ dem Anapäst ⏑⏑– ähnlich ist, und behauptet im Anschluß daran dasselbe hinsichtlich der Form ⏗⏑– und des Daktylus –⏑⏑. Daran schließt sich die Bemerkung, daß, einen Wechsel des Tempos vorausgesetzt, der Doppeltrochäus bezw. -iambus für die vier Kürzen ⏑⏑⏑⏑ eintreten könne. Von hier an aber wird der Text durchaus lückenhaft und unsicher. Am Schlusse wird die Verwandtschaft des Doppeliambus mit dem einfachen Iambus betont; ersterer konnte also für zwei Iamben eintreten. Soll diese Bemerkung aber mehr als eine überflüssige Binsenwahrheit enthalten, so muß im Folgenden doch ein Unterschied zwischen beiden angegeben gewesen sein. Blaß vermutet diesen Unterschied darin, daß für den Doppeliambus auch die Form ––⏑– habe eintreten können, für die zwei einfachen Iamben aber nichts Derartiges, und weist zum Beleg dafür auf den Gebrauch der Dichter hin. So einleuchtend diese Vermutung ist, so bedenklich ist andererseits, daß Blaß, um sie zu stützen, an zwei Stellen dem Text des Papyrus mehr oder minder Gewalt anthun muß. Wir thun daher besser, diese Frage in der Schwebe zu lassen solange noch keine gesicherte Textgrundlage hergestellt ist.

Über die Bedeutung des Fundes ist viel gestritten worden. Willamowitz meint sehr skeptisch, »daß die großen Rosinen in dem Kuchen nicht das Beste, und die Köche mit ihnen am wenigsten glücklich gewesen sind«. Dagegen schätzt Blaß den Wert des Papyrus ungemein hoch, allerdings, wie schon bemerkt, mit Zuhilfenahme nicht immer ganz sicher begründeter Konjekturen. Das Richtige scheint mir auch hier in der Mitte zu liegen. Was uns der Fund positiv Neues gebracht hat, ist Folgendes:

---

1) Meibom S. 39. 2) ebenda S. 97 f.

1. Die scharfe Unterscheidung von Diiambus und Iambus, von Ditrochäus und Trochäus, aus der hervorgeht, daß das Metron, d. h. der zusammengesetzte Takt, als rhythmische Maßeinheit bei den Griechen eine weit größere Rolle spielte, als man bisher gemeinhin annahm.
2. Die Bestätigung einiger bis jetzt nur in der Praxis beobachteter umstrittener Fälle durch die rhythmische Theorie; diese sind:
   a) die dreizeitige Messung der zweiten Länge im Ditrochäus (–⏑⌴⏑),
   der ersten im Diiambus (⌴⏑–);
   b) die Verschmelzung der ersten Länge des Choriambus mit dessen erster Kürze zu einer dreizeitigen Länge, also statt –⏑⏑– vielmehr ⌴⏑–.
3. Die immer wiederkehrende Betonung der hohen Bedeutung des Tempos, ein Punkt, der in den meisten Darstellungen der griechischen Musik nur oberflächlich gestreift wird, obgleich er nach den Zeugnissen der Alten selbst in ihrer Rhythmik eine immens wichtige Rolle spielte. Die Frage des Tempos erscheint mir z. B. auch bei der Restituierung der erhaltenen Reste der praktischen Musik der Griechen noch zu wenig in Betracht gezogen worden zu sein. Meines Erachtens ist das Fehlen jeglicher Tempoangabe bei all diesen Stücken einer der empfindlichsten Mängel, an denen unsere Kenntnis der altgriechischen Musikreste krankt und den wir nicht ohne weiteres nach unserem modernen Gefühl zu ergänzen berechtigt sind.

Abgesehen von all diesen Einzelheiten besteht die hohe Bedeutung des neuen Fundes darin, daß wir hier als ein Gegengewicht gegen die zahlreichen auf uns gekommenen Traktate rein metrischer Art eine Urkunde erhalten haben, die von der engen Verbindung von Melik und Rhythmik im Geiste der klassischen Zeit ausgeht. Aristoxenos skandiert nicht einfach mechanisch die Silben seiner poetischen Texte herunter, wie die Alexandriner; in ihm wirken noch die Melodien all jener Gesänge lebendig fort, und in steter Beziehung auf die Melik baut er seine rhythmische Theorie auf. Folgen wir seinem Beispiel, denken wir z. B. bei der Lektüre der antiken Chorgesänge stets daran, daß sie nicht bloß skandiert, sondern auch gesungen wurden, so wird sich ein großer Teil der Rätsel der griechischen Metrik lösen. Freilich, bis zur vollständigen Lüftung des Dunkels, das noch immer über dem grandiosen Bau der antiken Rhythmik lagert, ist noch ein weiter Weg. Und insbesondere, solange unser modernes rhythmisches Gefühl nicht denselben Grad der Feinheit erreicht hat, der allein ein volles Verständnis ermöglicht, wird stets ein ungelöster Rest übrig bleiben, den selbst die Entdeckung des ganzen Aristoxenos zu heben nicht imstande wäre.

Studien über isländische Musik[1])

von

Angul Hammerich.

(Kopenhagen.)

Island ist ein Land der Geschichte, von uralter Sage umwoben. Mitten im sturmbewegten Nordmeer, weit entfernt von dem hastig pulsierenden Leben der jetzigen Zeit und dem regen Wechsel der Neubildungen, steht die Sagen-Insel da als eine wahre Schatzkammer aller Überlieferungen der Vorzeit.

Mit seltener Treue und Liebe hat die Bevölkerung das Ererbte bewahrt. Alte Sitte und alte, anderswo längst verwischte und vergessene Gebräuche haben auf Island bis zu unserer Zeit ihr eigenes Leben geführt. So die Sprache. Dieselbe Zunge, welche die norwegischen »Landnams«-Männer bei der ersten Ansiedelung des Landes am Schluß des 9. Jahrhunderts sprachen, wird jetzt noch dort gesprochen und geschrieben ohne besondere Änderungen. So auch die Musik. Dieselben Formen, welche diese benutzte, als sie im frühen Mittelalter mit jenen Landnams-Männern oder mit der Kirche ins Land gebracht wurde, herrschen noch heute. Es lohnt darum der Mühe, das merkwürdige Land auch in musikalischer Beziehung zu untersuchen.

Die Hauptquelle für das Studium der isländischen Musik der Vorzeit bildet die Arnamagnäanische Handschriften-Sammlung der Universitäts-Bibliothek Kopenhagen. Unter diesen isländischen Handschriften befinden sich nicht wenige, welche Aufzeichnungen über die Musikübung verschiedener Perioden enthalten. Eine derselben gehört dem 15. Jahrhundert an, die anderen dem 17. Jahrhundert und späterer Zeit. Wie zu erwarten ist, sind es mittelalterliche Musikformen, die uns in den meisten dieser alten Aufzeichnungen begegnen.

Aus unserer Zeit finden sich Mitteilungen über isländische Musik in verschiedenen neueren Publikationen. Zu nennen sind: La Borde's musikologischer *Essai*[2]), A. P. Berggreen's Volksweisen-Sammlung,[3]) eine isländische Schrift von Olaf Davidsson[4]), ein Bericht des französischen

1) Eine dänische Ausgabe von dieser Abhandlung ist in »Aarböger for nordisk Oldkyndighed og Historie«, Kopenhagen 1899, erschienen.

2) J. B. de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tome II, Paris 1780, S. 397 ff.

3) *Folke-Sange og Melodier* I, 3. Udgave, Kjöbenhavn 1869, S. 341—351 und Nr. 28 b.

4) Olafur Daviðsson *Islenzkar Skemtanir*, Kopenhagen 1888—1892.

Reisenden Raymond Pilet[1]), der 1894 das Land bereiste und musikalische Aufzeichnungen machte, das Liederbuch des isländischen Studentenvereins[2]) und die illustrierte Musikgeschichte von Hortense Panum[3]), in welcher der isländische Zwiegesang erwähnt wird.

Vergleichen wir die Aufzeichnungen jener alten, ungedruckten Quellen mit den Melodien in den Publikationen der jetzigen Zeit, so machen wir die Beobachtung, daß die Formen bei beiden häufig dieselben sind. Mittelalter dort und Mittelalter hier. Das Resultat ist so überraschend, daß ich, der ich Island nie besuchte, gezögert habe, es als eine Thatsache hinzunehmen, bis es mir von einem Fachmanne aus Island selbst bestätigt werden konnte. Erst nach vielem Suchen fand ich im verflossenen Sommer diesen Mann in dem Pastor Bjarne Thorsteinsson aus Siglufjord im Nordland, einem musikalisch gebildeten, historisch interessierten Manne, welcher die Kopenhagener Bibliotheken nach isländischer Musik durchforschte. Meine gesammelten Materialien und die daraus gezogenen Schlußfolgerungen wurden von ihm gutgeheißen. Sowohl ihm, wie dem Bibliothekar Dr. Kr. Kålund und dem Professor Dr. Finnur Jonsson sage ich besten Dank für die mir während dieser Studien freundlichst geleistete Hilfe.

In musikalischer Hinsicht ist die Zeit auf Island seltsamer Weise stehen geblieben. Im Laufe des Mittelalters hat das Land sich die damals herrschenden Musikformen zugeeignet und ist darüber nicht hinausgekommen. Die ganze folgende Entwickelung, die von diesen ersten einfachen Mitteln und primitiven Formen bis zu unserer Kulturmusik führt, hat Island nicht mitgemacht. Mit zäher Kraft hat der Isländer an den ersten Überlieferungen festgehalten. Bis in unsere Tage hat sich also auf diesem Gebiete das Mittelalter erhalten.

Was die Musik des Mittelalters im Vergleich mit unserer modernen Musik am meisten kennzeichnet, sind einerseits die tonalen Verhältnisse, die verschiedenen Tonsysteme, wonach das Melodische sich formt, und andererseits die Beschaffenheit der Mehrstimmigkeit, der Harmonien. Wir werden jedes dieser Verhältnisse besonders betrachten.

I.

La Borde bringt in seinem oben genannten *Essai* 5 isländische Melodien nach den vor 1780 gemachten Aufzeichnungen des dänischen Konzertmeisters Johan Hartmann d. Ä. Wahrscheinlich hat dieser

1) *Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires*, Tome VII, Paris 1897, S. 243—271.

2) *Söngbók hins íslenzka Stúdentafjelags.* Reykjavík 1894.

3) *Illustreret Musikhistorie* I, Kjöbenhavn 1897, S. 44.

die Melodien von eingeborenen, in Kopenhagen lebenden Isländern empfangen. Sie werden als sehr alte bezeichnet — der Verfasser führt sie sogar bis in die Skaldenzeit zurück — und haben auch ein altertümliches Gepräge. Die drei ersten bewegen sich innerhalb eines sehr kleinen tonischen Rahmens. Sie benutzen nur 4 Töne, das Dur-Tetrachord *f—b* mit darunter liegendem Leiteton *e*, wohl der Urtypus jener uralten Dur-Tonleiter, welche als die nationale Tonleiter der germano-gothischen Völker aufgestellt ist.[1]) Hier folgt die Melodie, nach welcher die *Völuspaa*, die Wahrsagung der *Wölw* in der *Edda*, auf Island gesungen wurde:



In der Urzeit war's, nicht Erde gab's,
als Ymir lebte. noch hohen Himmel.
Nicht Sand, noch See, »Ginnunga-Gap« war da,
noch kühle Woge, doch Gras nirgends.

Eine andere Melodie bietet eine ganz merkwürdige Mollmischung dar. Sie gehört einem berühmten Skaldengedicht *Lilja* von **Eysten Asgrimsson** († 1361) an. Ob die Melodie eben so alt ist, bleibt natürlich fraglich.



Die Männer der Vorzeit, die Kenntnis besaßen,
— die, alt und weise, in ihren Büchern
sinnend versunken — von ihren Königen
sangen sie den Preis in dänischer Zunge.
In selbiger Muttersprache
habe ich größere Pflicht, als irgend einer von ihnen,
ein bewegtes Gedicht mit herzlichem Wort
dem allmächtigen König zu widmen.

---

1) **Oskar Fleischer**, Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft. Sammelbände der I. M.-G. I. S. 18, und Grundriß der germanischen Philologie (H. Paul), 3. Band, Straßburg 1900. S. 569.

Der Grundton ist hier offenbar *Es*. Die Tonart als *Esmoll* zu bezeichnen ist jedoch nicht thunlich, weil die Sext groß ist und als solche im Anfang und Schluß stark hervorgehoben wird. Wenn man die Melodie um ½ Ton tiefer transponiert (Grundton *D*), sieht man, daß sie sich, mit Ausnahme des *cis*, nur auf mittelalterliche Skalentöne beschränkt: *a*, *b*, *h* (*cis*), *d*, *e*, *f*.! Es liegt nahe, hier an die dorische Tonart zu denken. Der ganze Charakter der Melodie ist jedoch sehr wenig dorisch.

A. P. Berggreen's Volksweisen-Sammlung bringt im Ganzen 10 isländische Melodien, in unserer Zeit aufgezeichnet und in der Klavierbegleitung ganz modern behandelt. Für unsere Untersuchung bieten sie also nichts Besonderes. Doch sind einige Melodien in tonaler Beziehung kaum korrekt aufgefaßt, so Nr. 8, welche mit der umstehenden *Hilmir hjálma* identisch ist (transponiert). Nr. 9 ist wegen der dort auftretenden übermäßigen Quarte dem lydischen Geschlechte zuzurechnen.

Von den in Olaf Davidsson's *Islenzkar Skemtanir* mitgeteilten Liedern sind 6 einstimmig und 5 zweistimmig. Von den einstimmigen haben die meisten ein älteres Gepräge, von den zweistimmigen sind 4 lydisch, 1 modern. Die Melodien haben viel Charakter, so z. B. folgende dorische, welche besonders beliebt sein muß, weil sie als *Liúflingslag* d. i. Elfenmelodie bezeichnet wird:



Der Mond hoch vom Himmel scheint,
reifbleich und grau.
Leben und Zeit verinnt,
dahin ist nun das Jahr.

Nachfolgende Melodie — mit untergelegtem Texte aus Snorre Sturleson's *Háttatal* (13. Jahrh.) an König Haakon Haakonsson und Skule Jarl — sieht auf den ersten Blick nach Dur aus mit Modulation nach der Paralleltonart; so wird sie auch von Berggreen (Nr. 8 der isländischen Melodien) behandelt. Bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch bald, daß der Schluß nur schlecht in diesen modernen Rahmen hineinpaßt. Als Grundton ist gewiß *A*, als Tonart äolisch anzunehmen, welcher sich die Melodie in allen Teilen schön einfügt. Der Schluß bringt eine typisch phrygische Wendung:



Der Herr den Helm-Sturm[1]) hetzt mit blutigem Schwert,
Blanke Speere fliegen, Panzerringe springen.

Von den vielen Liedern in Raymond Pilet's französischem *Rapport* haben nur wenige ein älteres Gepräge. Da der Verfasser auch die eigentümlichen tonalen Verhältnisse auf Island nicht behandelt, darf man wohl annehmen, daß er diesen wichtigen Faktor nicht bemerkt hat und so seine Lieder nach dem modernen System aufzeichnete.

Das *Söngbók* des isländischen Studentenvereins enthält einheimische und fremde, alte und neue Lieder in bunter Mischung, wird aber mit 36 Melodien eingeleitet, welche als isländische bezeichnet sind. Hiervon sind 16, also beinahe die Hälfte, lydisch! Ferner kommen einzelne Melodien mit älteren Zügen vor, dann auch viele in modernen Tonarten.

Die Verwandtschaft der alten Volkslieder mit den Kirchentonarten ist eine bekannte Erscheinung. Wir treffen sie überall in den europäischen Kulturländern, wo das Volkslied wissenschaftlich untersucht worden ist, soweit mir bekannt, in Deutschland[2]), in Frankreich[3]) und in den nordischen Ländern[4]). Für Island ist ja das Material bis jetzt nicht sehr groß, weist aber zum Teil entschieden nach dem Alten zurück. Ein systematisches Nachsuchen am rechten Orte würde sicher eine reiche Ernte von Melodien, deren mittelalterliche Herkunft nicht zu bezweifeln wäre, mit sich bringen. Nach dem, was vorliegt, ist die lydische Tonart besonders stark vertreten. Ob wir es hier aber mit einem Überrest der Kirchentonarten zu thun haben oder vielleicht mit einer autochthonen isländischen (oder norwegischen?) Tonleiter, welche nicht dem fremden Kirchengesange ihr Dasein verdankt, ist eine Frage, die noch ihrer Entscheidung harrt.

Wie die alten musikalischen Formen sich auf Island erhalten haben, ist nicht schwer zu erklären.

---

1) Kampf.

2) F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877. — R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen, Leipzig 1869.

3) Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889.

4) Karl Valentin, Studien über die schwedischen Volksmelodien, Leipzig 1885. Thomas Laub, *Vore Folkemelodiers Oprindelse*, Zeitschrift »Dania« II, Kopenhagen 1893.

Die ferne Lage des Landes und die bisherige geringe Berührung mit der Welt, sowie auch der ausgeprägte historische Sinn des Volkes hat dieses Bewahren des überlieferten Alten begünstigt. Außerdem herrschen hier noch besondere musikalische Zustände, welche die Erhaltung erleichtert haben. In Island hat die Musik meistens auf die eine oder andere Art mit der Kirche in Verbindung gestanden. Die älteren isländischen Melodien, wie sie uns in den Handschriften entgegentreten, sind entweder geradezu Kirchenlieder verschiedener Art, wie Psalmen, geistliche Gesänge, mittelalterliche Marienlieder u. s. w., oder die Melodien haben vollständig die Physiognomie der kirchlichen Melodien angenommen. Die zähe Anhänglichkeit an das alte kirchliche Musiksystem erklärt sich dadurch ganz natürlich. Ferner ist die besondere Stellung der Musik auf Island als Gesangsmusik zu berücksichtigen. Auf Island sind die Instrumente immer selten gewesen, namentlich solche, welche infolge ihrer zusammengesetzten Beschaffenheit Harmonien hervorbringen können. Auch in dieser Beziehung haben sich die mittelalterlichen Zustände auf der Insel erhalten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die nach 1600 in Europa stark emporblühende Instrumentalmusik von außerordentlicher Bedeutung für die verhältnismäßig schnelle Entwickelung der modernen Tonarten, wie für den Untergang der alten Kirchentonarten gewesen ist. Wo die Musik dagegen an wesentlich gesangliche Formen gebunden war, erhielten sich natürlich mehr oder weniger die alten Tonarten, die in melodischer Hinsicht reich und mannigfaltig sind, während sie in harmonischer Beziehung gegen die modernen Tonarten mit ihrem geschmeidigen Modulationsvermögen zurückstehen. Daß die Entwickelung auf Island auf dem alten Grunde stehen geblieben ist, kann uns darum nicht verwundern: zu alten Mitteln gehören alte Formen.

Wie gesagt, kommt besonders die lydische Tonart sehr oft vor. In ihrer merkwürdigen Verbreitung finden wir eine der größten musikalischen Eigentümlichkeiten Islands. Was andere Völker im Laufe der Zeit abgeschreckt hat, scheint die Isländer eben angelockt zu haben: die harte, unharmonische Verbindung zwischen dem Grundton *f* und der übermäßigen Quarte *h*. Bekanntlich war dieses Intervall, der *Tritonus*, in der alten Musik verboten. In ihm sah man ein Symbol des Häßlichen, ja des Bösen selbst, welches auf jede Art zu vermeiden war. Der populäre Name des Tritonus war bekanntlich *Diabolus in musica*. Ebenso wie man vor dem wirklichen Teufel ein Kreuz schlug, so schlug man vor diesem Musikteufel ein ♭, um ihn zu beschwören. Ob dieses Tritonus-Verbot auf Island verkündigt worden ist, muß dahingestellt bleiben. Soviel ist gewiß, daß es dort nicht befolgt wurde. Selbiger *Diabolus* hat so wenig Furcht und Entsetzen auf Island eingeflößt, daß er im Gegenteil sehr angenehme Tage dort verlebt hat und sogar mit besonderer Verehrung kultiviert

wurde.[1]) Eine Menge isländischer Melodien zeugen davon, Melodien sowohl in schriftlichen wie in mündlichen Überlieferungen, Melodien, die noch leben und gesungen werden.

Diese Erscheinung ist seltsam und steht im schärfsten Widerspruch mit allen sonstigen europäischen tonalen Vorstellungen. So durchgreifend aber ist die lydische Tonart für den Charakter der isländischen Melodien, daß sie als Wahrzeichen des echt Isländischen gelten kann; und so häufig kommt sie noch in unserer Zeit vor, daß man sich veranlaßt fühlen könnte, die »lydische« Tonart zur »isländischen« umzutaufen. Fast alle Melodien, welche zweistimmig in dem eigentümlichen »Zwiegesang« gesungen werden, stehen in dieser Tonart. Als Beispiel nehmen wir die Nationalmelodie, ein altes Volkslied, bei dem jedem Isländer das Herz vor Freuden klopft. Ohne Zagen führt sie den sonst so gefürchteten *Diabolus* ein.

Island.

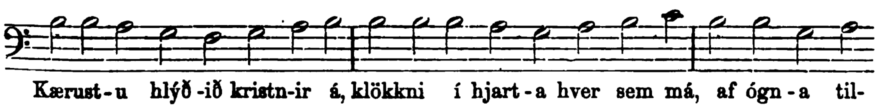
Altisländische Melodie.



Island, herrliches Land, beglückende, reifweiße Mutter,
Wo ist dein Ruhm alter Zeit, Freiheit und mannhafte That?

Vom lydischen Standpunkte aus ist übrigens diese Melodie sehr gut, voller Saft und Kraft. Frei und stolz steht sie auf ihrem massiven Rhythmus wie die reifweiße, schneegekrönte Mutter, die sie geboren hat. Aber hart, schroff und kalt verhallt sie mit ihren Tritonen. Dennoch bildet sie keineswegs die Grenze für den isländischen Radikalismus auf diesem Gebiet. Noch merkwürdigere Melodien finden sich, noch krassere Klänge mit dem Tritonus. Was sagt man zu der folgenden Melodie aus einer isländischen Papierhandschrift des Jahres 1700[2]).

(Kvæði af þeim tveim börnum eða burðum undarlegum utanlands.)



[1]) Auch für viele Volksmelodien aus dem stammverwandten Norwegen ist der Tritonus charakteristisch.

2) Arnamagn. Sammlung 8vo Nr. 240. Pastor Thorsteinsson hat mich auf diese Melodie freundlichst aufmerksam gemacht.



Ein Lied von zwei Kindern oder wunderlichen ausländischen Geschöpfen.

Liebe Christen, höret zu,
laßt euch alle die Herzen rühren
von solch gräulicher Begebenheit.
Daß sie vor kurzem stattgefunden,
soll keinem verborgen sein.

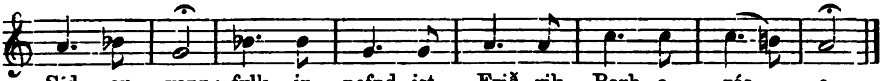
Der Grundton befindet sich hier auf *h*, die Melodie bewegt sich eine Quarte abwärts bis *f* und eine Terz aufwärts bis *d*, ist also plagal. Man kann jedoch das ganze System der 12 anerkannten Kirchentonarten durchsuchen, ohne den Rahmen zu finden, in den sie hineinpaßt. Man trifft ihn erst in der von Glareanus mit Recht als *rejectus* bezeichneten, von ihm *Hyperfrygius* genannten 14. Tonart.

Für diese ganz eigenen tonalen Verhältnisse der isländischen Melodien giebt es noch eine Menge Beispiele. Auch sind deren viele, welche gar keinem System huldigen. Häufig kommt es vor, daß das Gesetz der Einheit der Tonarten vernachlässigt wird; unruhig moduliert die Melodie, vergißt ihren Ausgangspunkt oder bekümmert sich nicht mehr darum — und schließt weit entfernt davon. Eine seltsame, fremdartige Färbung kennzeichnet diese Lieder, wo unser Ohr vergeblich nach einem festen Stützpunkt sucht. Für einen modernen Enharmoniker würde sich hier ein reiches Feld »passender« Beschäftigung eröffnen. Der deutsche Altertumsforscher Konrad Maurer hat von seiner Reise nach Island zwei solcher Melodien mitgebracht[1]). Beide haben denselben Text, ein isländisches Heldengedicht über Friedrich Barbarossa. In ihrem düsteren Stimmungsinhalt sind sie für die echt isländische Melodik sehr bezeichnend, die fast immer, ob kirchlich oder weltlich, dieses ernste und finstere Hauptgepräge trägt. In tonaler Hinsicht geben sie der Phantasie den weitesten Spielraum.

Melodie, mitgeteilt von Sigurður Jónasson.



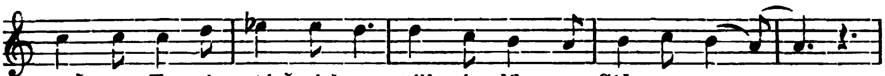
1) Sitzungsberichte der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, 1867, I, S. 134—142.



Kaiser, herrlicher, mächtiger Mann,
hoch von der Sage gepriesen,
der die Stadt Tyrus beherrschte,
als Herr auch Sidon gewann!
Sein Name war Friedrich Barbarossa.

Melodie, mitgeteilt von Pètur Guðjónsson.







In modernem Stile sind diese beiden Melodien von Johan S. Svendsen[1]) für Streichorchester bearbeitet.

II.

Noch größeres Interesse als die Tonalität verdient die isländische Mehrstimmigkeit. Sie führt uns mitten in die musikalischen Zustände des Mittelalters zurück. Unter dem Namen *Tvísöngur*, Zwiegesang, hat man auf Island seit alten Zeiten eine Form mehrstimmigen Gesanges benutzt und benutzt sie noch heute, welche vollkommen mit dem sogenannten Hucbald'schen Organum übereinstimmt.

Wann dieser *Tvísöngur* entstanden ist, kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Daß die Nordländer bereits früh im Mittelalter den mehrstimmigen Gesang gekannt und geübt haben, darf man nach dem bekannten Bericht des englischen Chronisten Giraldus Cambrensis (12. Jahrh.) annehmen. In seiner *Descriptio Cambriae* spricht er von einer eigentümlichen Gesangsart, die in Wales mehrstimmig und zwar mit ebenso vielen verschiedenen Stimmen, als Sänger vorhanden sind, vorgetragen wird, im nördlichen England aber, jenseits des Humber, zweistimmig zur Ausführung gelangt. Die Beschreibung dieses zweistimmigen Gesanges stimmt mit dem isländischen Zwiegesange überein: die eine Stimme wird leise ausgeführt, während die andere gleichzeitig eine schöne Melodie hören

1) Partitur und Stimmen bei E. W. Fritzsch, Leipzig.

läßt. Diese Gesangsart, sagt Giraldus, ist durch lange Gewohnheit der Bevölkerung zur zweiten Natur geworden. So tiefe Wurzeln hat sie geschlagen, daß man nie eine Melodie einfach vortragen hört, sondern immer vielstimmig in Wales und zweistimmig in Nordengland. Selbst die Knaben singen so, ja auch die kleinen Kinder, sobald sie sich das Schreien abgewöhnt haben. Da im allgemeinen die Engländer nicht so singen, sondern nur die Bevölkerung der nördlichen Provinzen, so glaube ich, fügt er hinzu, daß sie diese Gesangsart, gleich ihrer Sprache, von den Dänen und Norwegern gelernt haben, welche oft Einfälle in ihr Land machten und es lange im Besitz hatten[1]).

Wenn man nach dem Ursprunge des isländischen Zwiegesanges forscht, kann man diesen oft citierten altenglischen Bericht nicht fortlassen, welchen Fétis bekanntlich als Stütze seiner Theorie von dem nordischen Ursprunge der Harmonie benutzt hat[2]). Doch sieht man bald, daß die englische Chronik hier gar nichts beweist. Teils ist der nordenglische zweistimmige Gesang, welchen die Bevölkerung von den Dänen und Norwegern gelernt haben soll, nicht eine alleinstehende Erscheinung, wird im Gegenteil von Giraldus selbst mit der, wie es scheint, noch merkwürdigeren Vielstimmigkeit bei dem keltischen Volke in Wales zusammengestellt, teils ist der Bericht selbst nicht alt genug, um hier Beweiskraft zu besitzen. Als Giraldus seine *Descriptio Cambriae* verfaßte (gegen 1194), befand sich die Mehrstimmigkeit bereits unter künstlerischer Kultur, besonders

1) Giraldi Cambrensis *Opera*. Chronicles and memorials of Great Britain and Ireland. No. 21, 6. London 1868. Descriptio Cambriae, Lib. I, Cap. XIII: »In musico modulamine non uniformiter, ut alibi, sed multipliciter multisque modis et modulis cantilenas emittunt, adeo ut in turba canentium, sicut huic genti mos est, quot videas capita, tot audias carmina discriminaque vocum varia in unam denique sub Bmollis dulcedine blanda consonantiam et organicam convenientia melodiam.

In borealibus quoque majoris Brittaniae partibus, trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, Anglorum populi, qui partes illas inhabitant, simili canendo symphonica utuntur harmonia, binis tamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus; una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante. Nec arte tamen, sed uso longaevo et quasi in naturam mora diutina jam converso, haec vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit. Quid adeo apud utramque invaluit et altas jam radices posuit, ut nihil hic simpliciter, nihil nisi multipliciter ut apud priores vel saltem dupliciter ut apud sequentes melice proferri consueverit: pueris etiam, quod magis admirandum, et fere infantibus, cum primum a fletibus in cantus erumpunt, eandem modulationem observantibus.

Angli vero, quoniam non generaliter omnes, sed boreales solum hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Dacis et Norwagiensibus, qui partes illas insulae frequentius occupare ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem sic et canendi proprietatem contraxerunt.«

2) F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*. Bd. I S. 161, Bd. IV S. 366—367 419 ff., 465—467.

in Frankreich, wo in Notre-Dame zu Paris eine förmliche Kunstschule wirkte. Nur Folgendes dürfen wir aus dem Berichte des Giraldus schließen: Die Skandinavier müssen sich zu jener Zeit durch ihre Vorliebe für oder ihre Tüchtigkeit in der Mehrstimmigkeit bemerkbar gemacht haben, sonst würde Giraldus sich kaum auf diese Art ausgesprochen haben.

So darf man annehmen, daß der zweistimmige Gesang sich früh auch auf Island festgesetzt hat. Giraldus scheint von außerkirchlichem, volkstümlichem Gesange zu reden. Bei dem isländischen Zwiegesange, wie wir ihn kennen, führen allerdings die ältesten Spuren auf die Kirche zurück. Am frühesten wird das Wort Zwiegesang, soweit dem Verfasser bekannt ist, im 14. Jahrhundert genannt. In der Sage vom Bischof Laurentius auf Holar (1323—1330), die kurz nach seinem Tode verfaßt ist, wird erzählt, daß dieser Mann dem mehrstimmigen Gesange Widerstand entgegensetzte. Sowohl der dreistimmige (*Triplum*), wie der zweistimmige Gesang war ihm zuwider. Wie es in deutscher Übersetzung der betreffenden Stelle heißt, wollte er »weder Tripla noch Zwiegesang (*tvísyngja*) erlauben, welche er Gaukelei (*leikaraskap*) nannte, sondern lieber den schlichten Gesang (*sléttan söng*, *Cantus planus*) so singen lassen, wie er in den Chorbüchern aufgezeichnet war«[1]).

Noch ein Citat aus der altisländischen Litteratur, das den Zwiegesang betrifft, teilt mir Dr. Kålund mit. Es findet sich in der Sage von *Sigurd dem Schweiger*[2]) (14. Jahrh.). Da kommt ein Gastmahl vor (in der Lombardei), wo es sehr lustig zugeht, und wo der Leser mit einem kleinen mittelalterlichen Orchester Bekanntschaft macht. Es wird auf Flöte und Posaune geblasen, auf *Symfón* (Klavier?) und *Salterium* gespielt — später kommen auch Harfen, Geigen, Quinterna und Orgel dazu — und, so heißt es, »Einige sangen Zwiegesang« (*en sumir tvísungu*).

Einem anderen isländischen Berichte, den *Priester-Annalen* von Jon Haldorsson (c. 1700) zufolge soll der zweistimmige Gesang viel später nach Island gekommen und zwar erst im 16. Jahrhundert durch den Prediger Erasmus Villadsson († 1591) aus Dänemark dort eingeführt sein[3]). Villadsson war in Jütland geboren, kam später nach Island, wurde Schulmeister in Skalholt, danach Prediger, zuletzt in Breidabolstad. Von ihm schreiben die obengenannten Priester-Annalen: »Er war ein ausgezeichneter Sänger. Er führte das Diskant-Singen in diesem Lande ein«[4]).

---

1) *Biskupasögur* I. Kopenhagen 1858, S. 847. Dr. phil. Th. Thoroddsen hat den Verfasser freundlichst damit bekannt gemacht.

2) *Sagan af Sigurdi þögula.* Reykjavík 1883, S. 125 f.

3) Rask's Sammlung Nr. 55 (Universitäts-Bibl. Kopenhagen). Siehe auch Olaf Davidsson, a. a. O. S. 254.

4) In Dänemark florierte noch im 17. Jahrhundert das extemporierte Diskant-Singen. In dieser Verbindung hat mich Dr. V. C. Ravn freundlichst auf eine Stelle in

Ob wirklich der jetzige Zwiegesang als Volksgesang erst aus dem 16. Jahrhundert zu datieren ist, steht dahin. In der Litteratur wird er erst später genannt, im *Kvæði* (Gedicht) des Predigers Stefan Olafsson († 1688) [1]) und in der 6. Ausgabe von Thorlaksson's *Graduale* (1681). Höchst wahrscheinlich ist es doch, daß der Zwiegesang, jedenfalls als kirchlicher Gesang, schon lange vorher in Gebrauch gewesen ist. Das Hucbald'sche *Organum*, von welchem er offenbar stammt, ist wohl mit der Kirche nach Island gekommen. Das Christentum wurde hier gegen das Jahr 1000 aus Norwegen eingeführt. In der Kirche des Nordens wurde das Organum zweifellos auch gesungen und dann mit der Zeit wahrscheinlich auch nach Island gebracht. Den Zeitpunkt hier bestimmt anzugeben, ist unmöglich.

Es könnte nahe liegen, in dieser eigentümlichen isländischen Art des Zwiegesangs etwas Originelles, echt Isländisches zu sehen; dem ist allerdings nicht so. Wenn das Organum in denjenigen Ländern, welche der Kultur am nächsten liegen, früher angetroffen wird, dann muß die Vermutung nahe liegen, daß diese Gesangsart von jenen Ländern stammt, daß wir es also in Island mit einem geistigen Import, nicht mit einem Original zu thun haben. Dies verringert jedoch keineswegs das Interesse für den isländischen Zwiegesang. Das originell Isländische liegt hier in der außerordentlichen Treue, mit der das Land diese mittelalterliche Gesangsart gehegt hat. In keinem anderen Lande hat sie so tiefe Wurzeln geschlagen, in keinem anderen Lande ist sie in voller Kraft bis auf unsere Tage gediehen.

Der älteste Nachweis der isländischen Mehrstimmigkeit und zugleich, soweit mir bekannt, das älteste Beispiel mehrstimmigen Gesanges aus dem Norden ist ein Pergament-Blatt in der bereits erwähnten Handschriften-Sammlung der Universitätsbibliothek Kopenhagen [2]). Das Blatt (in Folio) ist der Rest eines alten Chorbuches, eines lateinischen Missale, dessen Schriftzüge und Ausstattung auf das 15. Jahrhundert hinweisen. Die Melodien sind mit viereckigen Choralnoten auf Systemen von 4 Linien notiert. Das Fragment enthält einen lateinischen Psalm über die Worte *Agnus*

J. M. Corvinus' *Heptachordum danicum*, Hafniae 1646, aufmerksam gemacht. S. 185 werden solche *Cantilenae vulgares seu fortuitae*, namens *Sortisatio*, erwähnt mit folgender Beschreibung: *Sortisatio extemporanea quaedam et improvisa aliarum vocum ad Tenorem decantatum additio; seu fortuita vocum in buccam venientium ad Tenorem decantatio .... Cum a sorte non arte nomen habeat, et saepissime contra leges artis peccet, Musica civitate vix donatur, sed ad fossores metallicos, Berggeseller, equites, sartores, sutores et reliquum mechanicorum vulgus, quod hac canendi forma in publicis tabernis uti consuevit, relegatur.*

1) Dieses »Kvæði« ist in Kopenhagen 1886 neu erschienen. Es erwähnt einen Mann, Namens Jón Stúfur, mit einer ausgezeichneten Zwiegesangsstimme.

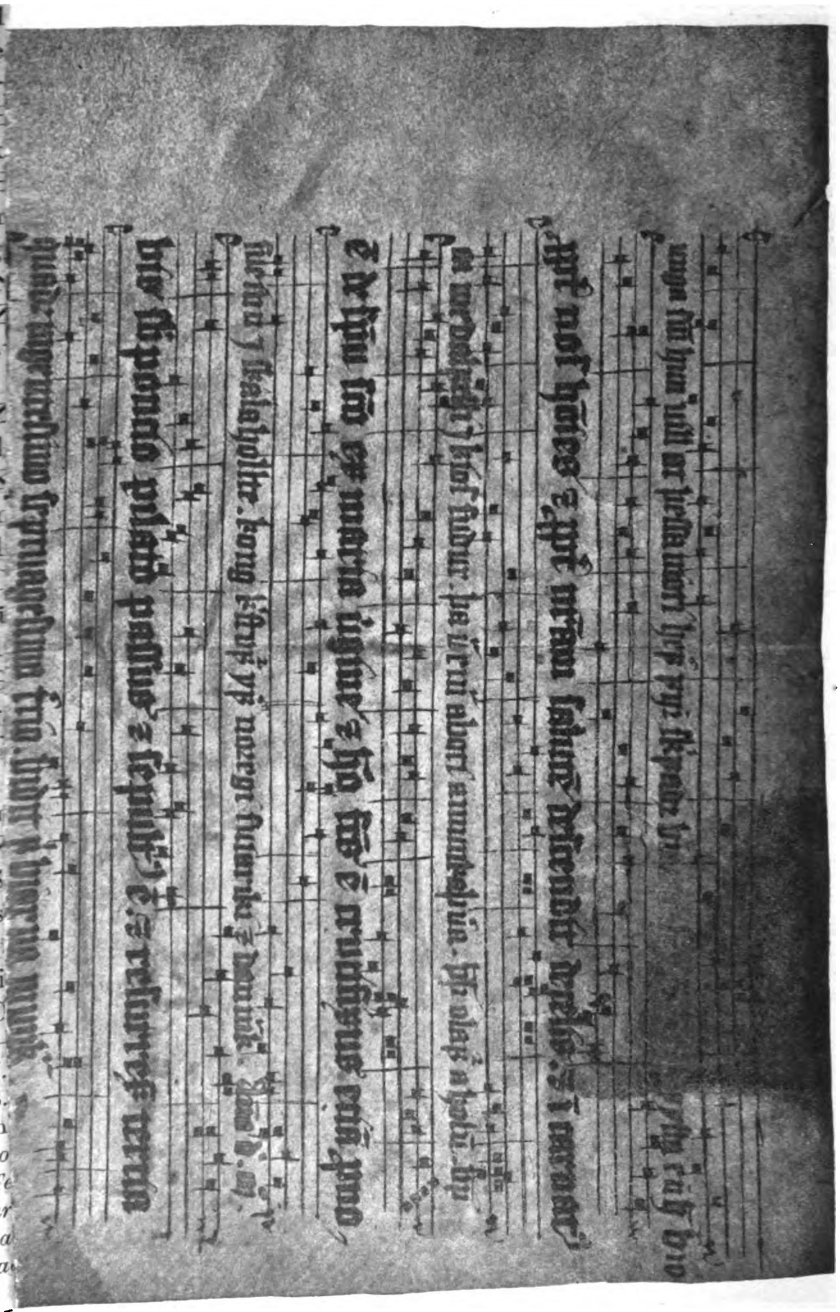
2) Arnamagnäanische Sammlung 8vo Nr. 80.



Arnamagnäanische Handschriften-Sammlung 8vo Nr. 80.

Grösse 2 : 3.

Universitäts-Bibliothek, Kopenhagen.



dei (nicht die gewöhnliche gregorianische Weise) und den größten Teil des lateinischen *Credo* mit seiner gregorianischen Melodie. Beide Stücke sind für zweistimmige Ausführung berechnet: der in der Unterstimme liegende Cantus firmus wird von einer Gegenmelodie in der Oberstimme begleitet. Beim *Credo* ist die Aufzeichnung der Oberstimme zu Ende geführt, während die des *Agnus dei* blos angefangen und der Rest nur teilweise auf dem sonst leeren Notensystem skizziert ist. Man kann also dem Schreiber in seiner Arbeit folgen und sehen, wie er zu Werke gegangen ist und mitten darin aufgehört hat.

Die Handschrift ist deutlich und schön geschrieben, auch wohl erhalten. Sie stammt aus dem Benediktiner-Kloster Munke-Tväraa (im nördlichen Island am Öfjord) und ist im Jahre 1473 von Jon Thorlaksson auf Bestellung eines gewissen Bjarne geschrieben, der u. a. ausspricht, daß er seinen Lohn dafür von der heiligen Jungfrau in der anderen Welt begehre. Der betreffende »Kontrakt« findet sich unter den Noten der Oberstimme mit roter Tinte geschrieben. In deutscher Übersetzung[1]) lautet er folgendermaßen:

> »Jon Thorlaksson hat dieses Buch geschrieben. Aber Bjarne, der Sohn des Junkers Ivar Holm, hat es machen lassen. Und er gab es der Jungfrau Maria auf Munke-Tväraa unter der Bedingung, daß er den Lohn, welchen Maria ihm dafür gönnen wollte, in der andern Welt haben würde, wenn er dessen am meisten bedürfe und es für das Heil seiner Seele und aller derjenigen seines Geschlechtes, von denen er wünsche, daß sie davon Nutzen haben sollen, von größter Wichtigkeit sei. Obengenannter Bjarne hat dieses Buch zuerst illuminiert, aber er wohnte auf Medalfell in Kjos im Südlande. Damals war Einar Abt auf Munke-Tväraa, Olaf Bischof auf Holar, Sveinn Bischof in Skaalaholt, Kristofer König über Norwegen, Schweden und Dänemark. Im Jahre des Herrn 1473. Bittet für Bjarne, Mönche!«

Daß Kristofer hier als König über die nordischen Länder genannt wird, sieht wie ein Fehler aus, weil bekanntlich Christiern I. seit 1448 König war. Das *Diplomatarium islandicum* hat jedoch in dieser Verbindung darauf hingewiesen, daß König Christian auch den Namen Christofferus geführt haben könne[2]).

1) Nach der dänischen Übersetzung des Kr. Kålund in *Smaastykker, udgivne af Samfundet til Udgivelse af gammel nordisk Litteratur.* Kjöbenhavn 1884—91, S. 128.

2) *Diplomatarium islandicum V.* Reykjavík 1899, S. 728—729, cfr E. C. Werlauff in *Skandinavisk Litteraturselskabs Skrifter* XVI, Kjöbenhavn 1819, S. 150. Es wird von einer Botschaft berichtet, welche Christiern I. dem Reichstag in Regensburg 1471 infolge des Türkenkriegs zuschickte. Der König erwähnt hier eine Wahrsagung der heiligen Brigitta, daß das heilige Grab wieder in die Hände der Christen geraten würde, während ein König, namens Christofferus, in Dänemark regierte, »welchen Namen er (Christiern) auch führte«. Sonst weiß man gar nichts

Bjarne gehörte einem hervorragenden norwegisch-isländischem Geschlechte an und war der Enkel des königlichen Befehlshabers Vigfus Ivarsson Holm.

Dem *Diplomatarium islandicum* zufolge ist Jon Thorlaksson wahrscheinlich identisch mit dem J. T., der in Bolungarwik am Isafjord im nordwestlichen Island lebte. Von ihm berichtet ein alter Chronist, Jon Egilsson (um 1600)[1], daß er als der beste Schreiber im Westlande bekannt war und die meisten Meßbücher dieser Landesteile geschrieben hatte. Es wird erzählt, daß 3 Finger an seiner rechten Hand nach seinem Tode nicht steif wurden; man gab ihm dann eine Feder, wonach er die Worte niederschrieb: *Gratia plena, Dominus tecum*! Dieser Jon Thorlaksson war der Verwalter einer vornehmen Frau, Solveig Björn's Tochter, mit welcher er zusammen lebte und 4 Kinder erzeugte, welche er jedoch wegen seiner Armut nicht heiraten konnte.

Das Credo, in moderne Notenschrift übertragen, folgt hier:

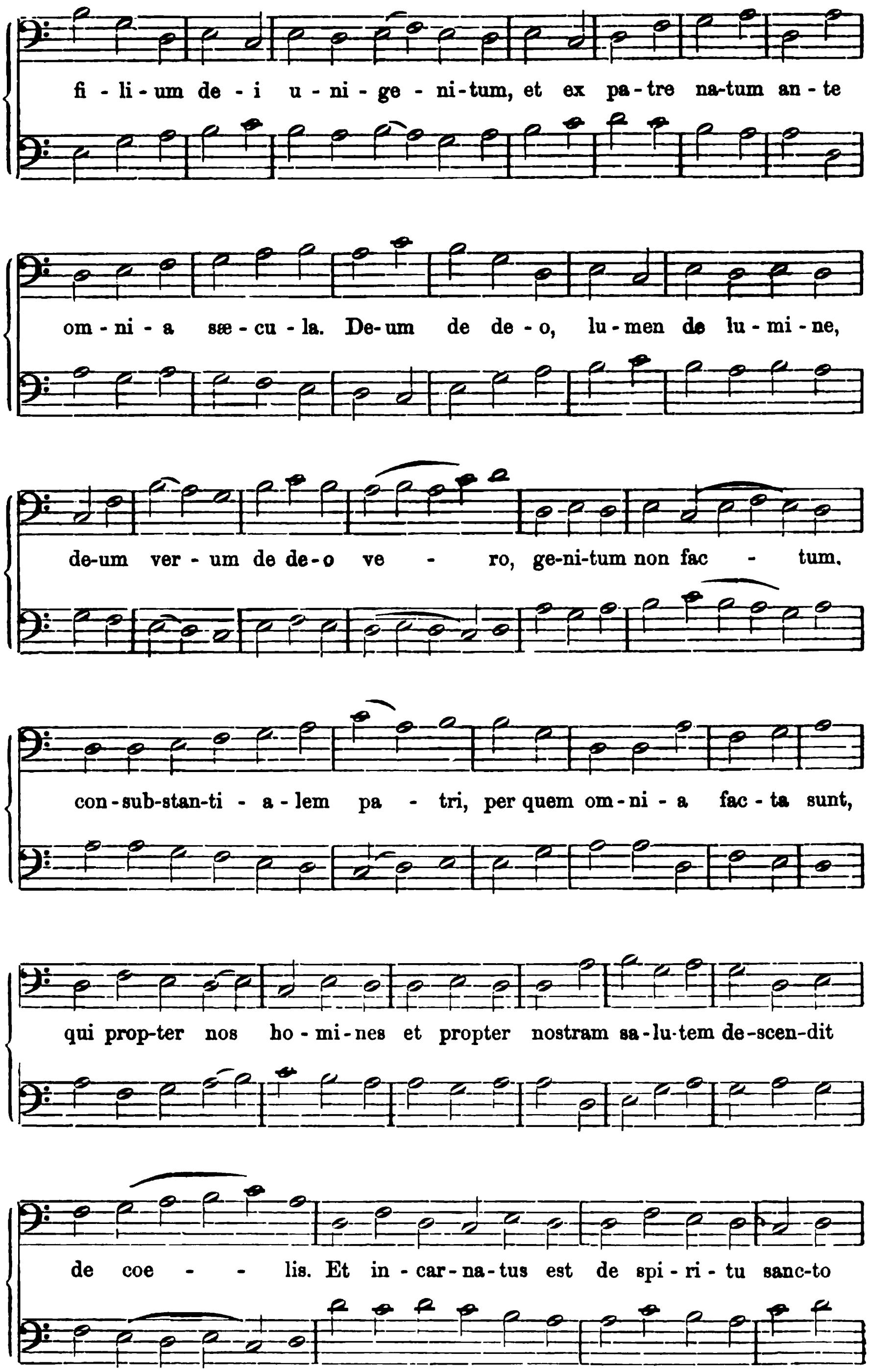
Arnamagnäanische Sammlung, 8vo, Nr. 80.

Universitätsbibl. in Kopenhagen.



von einem solchen Beinamen des Königs. Sein Vorgänger dagegen hieß Christopher (von Bayern).

1) Vgl. *Diplom. islandicum* — Jón Egilsson, *Biskupaannáler*, »Safn til sögu Islands« I, Kopenhagen 1856, S. 57—58.


fi - li - um de - i u - ni - ge - ni - tum, et ex pa - tre na-tum an - te
om - ni - a sæ - cu - la. De- um de de - o, lu - men de lu - mi - ne,
de-um ver - um de de - o ve - ro, ge-ni-tum non fac - tum.
con - sub-stan-ti - a - lem pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt,
qui prop-ter nos ho - mi - nes et propter nostram sa - lu - tem de - scen-dit
de coe - - lis. Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc-to


ex Ma - ri - a vir- gi-ne, et ho - mo fac-tus est. Cru-ci - fi - xus
e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti - o Pi - la - to, pas-sus
et se - pul - tus est. Et re - sur - rex -it ter - ti - a di - - e
h?
a?
se - cundum scrip - tu - - ras, et a - scen-dit in coe-lum, se - det
ad dex-te - ram pa - tris, et i - te-rum ven-tu - rus est cum glo-ri - a
ju - di - ca - re vi - vos et mor -tu -os. Cu-jus reg-ni non e - rit



Der Cantus firmus ist im wesentlichen dieselbe gregorianische Melodie, die noch heute in der katholischen Kirche gesungen wird, der zweite *Modus cantandi* von den vier gregorianischen Melodien, welche zum Credo gesungen werden[1]). Über diesen Cantus firmus (Tenor) ist auf einem zweiten Notensystem die sekundierende Oberstimme (Bassus) hinzugefügt,

1) *Graduale de tempore et de sanctis,* Romae 1893, S. 36*.

der Tenor auf dem untersten, der Bassus auf dem obersten Notensyst Einer derartigen Aufzeichnung mehrstimmigen Gesanges begegnen w im 12.—13. Jahrhundert häufig.

Das Prinzip der Stimmenführung beruht in diesem *Credo* auf d Quint-Parallelen. Dieses Prinzip erleidet jedoch jeden Augenblick ei Einschränkung durch die mittelalterliche Regel vom gleichen Umfange d beiden Stimmen, indem die *Vox organalis* wie der *Cantus firmus* ni tiefer herunter gehen darf, als bis zur Untersekunde der *Finalis* der ers Kirchentonart, also nicht tiefer als *C*. Gewöhnlich gehen die bei Stimmen in diesem *Credo* nicht über den natürlichen Ambitus der ers Kirchentonart, also nicht über die Oktave *D—d* hinaus. Hieraus fol daß die *Vox organalis* da steigt, wo der *Cantus firmus* fällt und umgekehrt, eine Praxis, welche in der *Musica* des Johannes Cotto (c. 11 festgestellt ist. So entstehen die auch für den späteren isländischen Zwiegesang eigentümlichen Kreuzungen der Stimmen, welche sich in der Pri begegnen und ihren Weg dann fortsetzen, jede nach ihrer Seite, auf und nieder.

Auch die Behandlung der außerhalb der Quinten auftretenden Intervalle ist mit der Praxis und Theorie des 12. Jahrhunderts übereinstimmend. So erstens die Oktave.

Johannes Cotto sagt, wenn für den Cantus firmus ein Ruhepunkt (*mora*) in der Tiefe eintrete, dann müsse das Organum die höhere Oktave wählen und umgekehrt. Eben bei diesen Stellen treten die Oktaven in dem vorliegenden *Credo* auf: Gewöhnlich ist es der Tenor, welcher bis zur Grenze seines Ambitus hinauf steigt, also bis *c* oder *d*. Der Bassus geht dann bis zur Unteroktave, und die Stimmführung ist beinahe immer die folgende:

Bassus	*E*	*C*	*D*
Tenor	*h*	*c*	*d*

Fällt der Tenor, so begleitet der Bassus wieder in Quinten.

Interessant ist die Anwendung der Terzen. Bekanntlich waren diese Intervalle nur geduldet, nicht anerkannt. Sie wurden unter die imperfekten Konsonanzen gerechnet, aber trotz aller theoretischer Doktrinen dennoch viel angewendet. In diesem *Credo* entstehen die Terzen als eine natürliche Folge der erwähnten Kreuzungen der Stimmen auf den tonleiterähnlichen Passagen. Abgesehen von diesem Falle werden aber die Terzen auch auf eine freiere Art angewendet, offenbar um einen schöneren Klang zu erzielen. Nicht selten treten sie nach einer längeren Reihe paralleler Quinten auf, um deren Eintönigkeit zu durchbrechen — nämlich bei den Worten *omnipotentem*, *terrae*, *unigenitum*, *omnia*, *factum*, *pro nobis*, *die*, *judicare*, *cujus*, *erit*, *simul*, *adoratur*. Häufig findet sich eine Ligatur an solchen Stellen und ein paarweises Auftreten ungleicher Terzen $\frac{g}{e}$ $\frac{a}{f}$.

Unser Fragment ist also in Übereinstimmung mit der von Pseudo-Johannes de Muris (14. Jahrh.) festgestellten Regel: zwei große Terzen dürfen nicht auf einander folgen. Auch anderswo werden die von diesem mittelalterlichen Theoretiker gegebenen Regeln befolgt: die Quinten gehen zur Terz oder umgekehrt.

Parallele Quarten werden nie gefunden, eine Eigentümlichkeit, wodurch sich der isländische Zwiegesang von dem Organum unterscheidet. Auch alleinstehende Quarten trifft man selten, und zwar nur bei den Worten *virgine*, *et homo* und *conglorificatur*.

Die Sekunde kommt nur zweimal vor, bei *invisibilium* und *ascendit*, eine Sext nur einmal bei *scripturas*, und es steht dahin, ob nicht hier Schreibfehler vorliegen. Septimen werden gar nicht gefunden.

Der Cantus firmus ist rein dorisch, ohne ♭, alle unmittelbaren Begegnungen der Töne *f* und *h* werden vermieden. Dem Bassus gelingt dies nicht so gut — vielleicht bemüht er sich auch gar nicht, die Tritonen zu vermeiden. Doch sind deren nicht viele, auch treten sie wenig hervor.

Größeren Zweifel für die Lesart bietet das Original nicht. Die rhythmischen Ruhepunkte sind im Originale mit Doppelnoten notiert und in der Übersetzung als ganze Noten wiedergegeben (siehe im Original bei *Patrem* und *adoratur*, wo in der Oberstimme eine Doppelnote zuviel ist). In der bei *verum* vorkommenden Ligatur in der Oberstimme ist die obere Note in der Übersetzung zuerst genommen worden, um die parallelen Quinten zu bekommen. Bei *cujus regni* finden sich zwei Noten in der Oberstimme und zwar *e* und — schwächer geschrieben — *h*. Nach dem Kontexte dürfte *e* die richtige sein.

Als Ganzes gehört unser isländisches *Credo* den entwickelten Formen des mittelalterlichen Organums an und bildet ein Übergangsstadium zu der späteren Form des *Discantus*, *Déchant*. Am Schlusse des 15. Jahrhunderts hatte sich jedoch der Déchant anderswo längst entfaltet und den ersten kontrapunktischen Kunstformen in der franco-belgischen Schule das Feld geräumt. Der Standpunkt unseres *Credo* ist darum ein vollständig mittelalterlicher. Burney[1]) erwähnt ein ähnliches Manuskript aus dem 13. Jahrhundert aus Sens in Frankreich, ein zweistimmiges *Credo*, wo sich als Zusammenklänge Quinten, Oktaven, Primen und Terzen, dagegen keine Quarten finden, in welchem also dieselbe Setzart vorliegt, wie in unserem *Credo*. Ferner giebt er nach Padre Martini das Fragment eines Missale aus dem 13. Jahrhundert, ein *Agnus dei* mit schwarzen und roten Noten geschrieben[2]). Die Setzart ist auch hier ganz dieselbe,

1) *History of music*, II, S. 138.

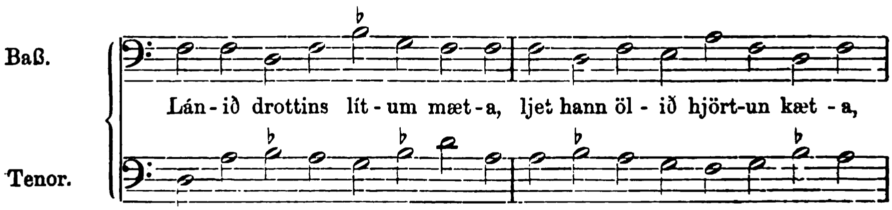
2) a. a. O. II, S. 165. Findet sich auch bei Forkel, II, S. 451 und bei Ambros, II, S. 142.

nur findet man in dem mitgeteilten Fragmente keine Kreuzungen der Stimmen.

Von solchen Formen hat der isländische Zwiegesang ohne Zweifel seinen Ursprung. Interessant ist es, der Entwickelung auf Island weiter zu folgen. Andere mehr kultivierte Formen treten auf, vermögen jedoch gegen das Quint-Organum auf die Dauer nicht Stand zu halten. Verhältnismäßig selten treten die entwickelteren Formen in den schriftlichen Aufzeichnungen auf, wohingegen uns das Quint-Organum in fast allen Handschriften der verflossenen Jahrhunderte begegnet, also allgemeinen Eingang gefunden und sich mehr und mehr festgesetzt zu haben scheint.

Besonders eine Handschrift, Arnamagn. Sammlung 8 vo Nr. 102, ist in dieser Hinsicht wichtig, da sie Beispiele von vielen verschiedenen Arten des mehrstimmigen Gesanges darbietet. Sie stammt aus dem 17. Jahrhundert, ist aus verschiedenen Aufzeichnungen zusammengestellt und enthält kleine Gedichte, Weisen, Psalmen etc. Die hier folgenden Notenbeispiele rühren offenbar von einer und derselben Hand her. Damit haben wir ein Zeugnis dafür, daß viele Arten der Mehrstimmigkeit, ältere und neuere, damals gleichzeitig im Gebrauch waren. Die Handschrift bringt eine ganze Reihe von 2stimmigen und zwei 4stimmige Gesänge.

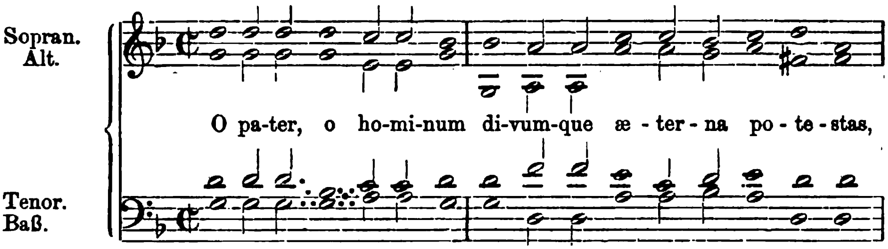
Dem Stile nach verwandt mit dem schon genannten *Credo* ist ein Teil der Psalmen. Eine ganz abweichende Faktur zeigt dagegen die 2stimmige Melodie einiger Trinklieder: *Wysur nockrar wid Öl med Bassa og Tenor* (Bierlieder mit Baß und Tenor). Die sekundierende Oberstimme bewegt sich nicht in Quinten, sondern in Terzen und Sexten. Der Text wird dem obengenannten, als Dichter wohlbekannten Stefan Olafsson (17. Jahrh.) zugeschrieben, einem Priester in Vallanäs, der sich als Mitarbeiter des Ole Worm an seiner Altertumsforschung sowie als Übersetzer der *Völuspaa* und eines Teils von Snorre's *Edda* einen Namen gemacht hat. Der geistliche Ursprung ist im ganzen Charakter des Textes und der Melodie deutlich zu erkennen, das Ganze klingt fast wie ein Psalm. Das Original hat keine Versetzungszeichen, der häufige Zusammenklang von *f* und *h* macht jedoch ein ♭ wahrscheinlich. Die beim Wort *hjörtun* auftretende Sekunde ist vielleicht ein Schreibfehler:

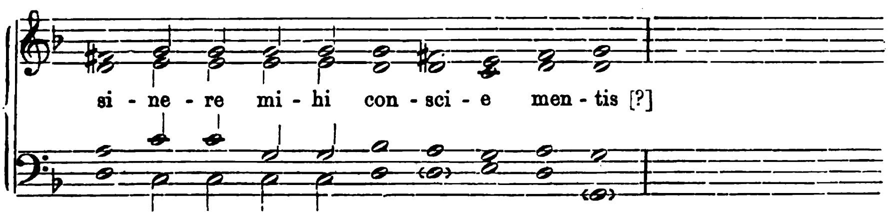




Schau des Herren prächt'ge Gabe!
Bier ließ er das Herz erfrischen,
Wein erschuf sein' Weisheit herrlich,
daß die Sorgen er verjage!

Endlich bringt dieselbe Handschrift einen Beweis dafür, daß Island nicht außerhalb der allgemeinen Musikkultur des 16.—17. Jahrhunderts gestanden hat. Nachfolgendes Bruchstück eines lateinischen Psalms ist vierstimmig gesetzt. Die Musik ist nicht vollständig vorhanden, der Text dagegen wird unter zwei leeren Notenlinien fortgesetzt. Im Baß fehlen am Schluß ein Paar Noten, welche wir in Klammern zugefügt haben. Dieses und das folgende Stück sind in den Originalen rhythmisch unordentlich niedergeschrieben und darum in der Übersetzung in diesem Punkte ein wenig retouchiert. Die Melodie befindet sich wohl im Tenor (dorisch, transponiert).





Dasselbe gilt von einem andern Psalm, wofern er nachfolgend richtig wiedergegeben ist. Die Handschrift bereitet an dieser Stelle Schwierigkeiten, weil von den vier Stimmen nur eine (die Altstimme) mit dem richtigen Schlüssel versehen ist (*C*-Schlüssel auf der 2. Linie unten), während Tenor und Diskant gar keinen Schlüssel haben und sich für den Baß ein *G*-Schlüssel auf der 2. Linie oben, wo sonst gewöhnlich der *F*-Schlüsse

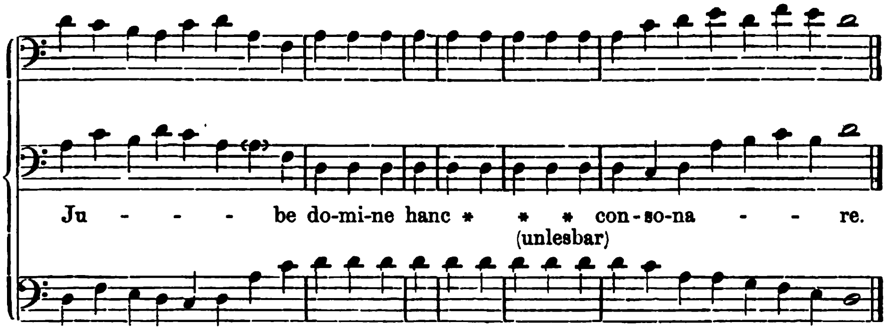
steht, findet. Ferner ist in einzelnen Stimmen ausdrücklich ein ♮ vor *f* vorgeschrieben. So wie der Satz hier vorliegt, giebt er aber keinen Sinn. Um einen solchen zu bekommen, muß man, die Altstimme und ihren *C*-Schlüssel als Ausgangspunkt wählend, den Baß mit dem gewöhnlichen *F*-Schlüssel, Tenor mit Tenor-*C*-Schlüssel, Diskant mit dem gewöhnlichen *G*-Schlüssel lesen und das ♮ vor *f* streichen. Auf diese Art zurecht gestutzt, nimmt der kleine Psalm sich ganz gut aus mit seinen altertümlichen stufenweise folgenden Grundharmonien im Anfange. Die Melodie liegt wohl im Tenor (mixolydisch); dem Schlußakkord fehlt wie im vorigen Satze die Terz, ein Charakteristikum für die damalige Zeit:



Selbst wenn wir, wegen der Unvollständigkeit des Originals, diesen Psalm nicht als Beweismittel anführen können, so reichen doch die bereits mitgeteilten Proben aus, zu zeigen, daß Island auch außer dem Organum andere Formen der Mehrstimmigkeit gekannt hat. Aber wie bereits gesagt, sind Aufzeichnungen dieser Art verhältnismäßig selten. Das Meiste, was man in alten Handschriften von mehrstimmigen Gesängen findet, erweist sich als mehr oder weniger kunstvolle Anwendung des Organum. Diese Gesangsart scheint fortwährend die musikalische Denkweise zu beherrschen.

Aus einer andern Handschrift (um 1600)[1]), welche drei lateinische Psalmen und ein zweistimmiges *Credo* enthält, teilen wir hier ein Stück mit, welches als dreistimmiger Satz selten ist. Es stellt ein regelmäßiges Organum dar und besteht aus lauter Quinten- und Oktavenfolgen (die Melodie liegt wohl in der Unterstimme und ist dorisch):

1) Arnamagn. Sammlung, 4°, Nr. 687 B.



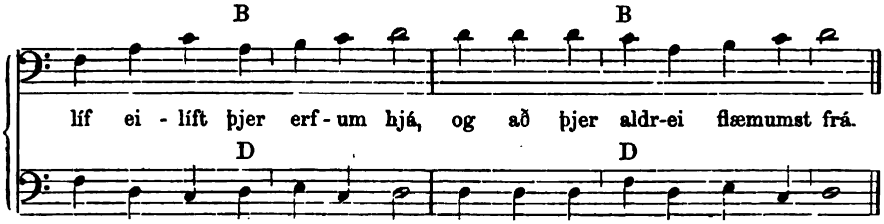
Auch kunstvollere Formen kommen vor. Aus der französischen Déchant-Periode im 13. Jahrhundert kennt man die ersten Versuche mit Imitation und Kanon, die sogenannte *Repetitio diversae vocis in tempore diverso*, Wiederholung desselben Melodiegliedes in verschiedenen Stimmen zu verschiedenen Zeiten. Coussemaker [1]) hat Beispiele von Johannes de Garlandia gegeben und darin die ersten Versuche des doppelten Kontrapunktes zu finden gemeint; ebenso in den *Rondelli* des Walter Odington, bei denen die Melodie-Abschnitte in abwechselnder Reihenfolge in den einzelnen Stimmen wiederkehren, *a singulis singulorum cantus recitantur*. In seiner interessanten Untersuchung über den historischen Ursprung der Wiederholung und Nachahmung hat Guido Adler [2]) diese Frage weiter behandelt und Analysen mittelalterlichen Musik-Gewebes voll sinnreicher Erfindung gegeben. Auch diese alten Kunstversuche sind bis nach Island durchgedrungen. In einer Handschrift des 17. Jahrhunderts [3]) findet man einen Psalm, welchem offenbar diese Versuche zum Muster gedient haben. Der Satz ist so eingerichtet, daß die beiden Stimmen ihre gegenseitigen Partien wechselweise übernehmen:



1) *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, Paris 1852, S. 53. *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1865, S. 73 ff.

2) Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1886.

3) Rask's Sammlung Nr. 98. Univ.-Bibl. Kopenhagen.



Höre Du uns, Gott im Himmel,
milder Vater Deiner Kinder!
Gieb uns dazu die Kraft,
ew'ges Leben zu'ererben,
und daß von Dir wir nie uns scheiden.

Wie man sieht, besteht der Gesang aus 4 Gliedern von je 2 ungleichen Takten (7 und 8 Viertelnoten) mit Wiederholung des letzten Gliedes. Hinsichtlich des Baues, wenn auch nicht der Kunstfertigkeit, ist dieser Kanon dem von Coussemaker mitgeteilten *Rondellus* von Walter Odington[1]) *Ave mater domini* ähnlich.

Das hier Mitgeteilte mag genügen, um ein Bild von der isländischen Mehrstimmigkeit zu geben, so wie sie historisch vorliegt. Es wird hieraus hervorgehen, daß die mittelalterlichen Musikformen, namentlich das Quinten-Organum, diesem mehrstimmigen Gesang sein Gepräge gegeben haben. Gleichzeitig bemerken wir jedoch auch andere Momente: Terz- und Sext-Intervalle, wie auch den vierstimmigen Satz. Diese letzten Momente aber kommen selten vor und bilden Ausnahmen, wohingegen Quinten-Parallelen die Regel sind.

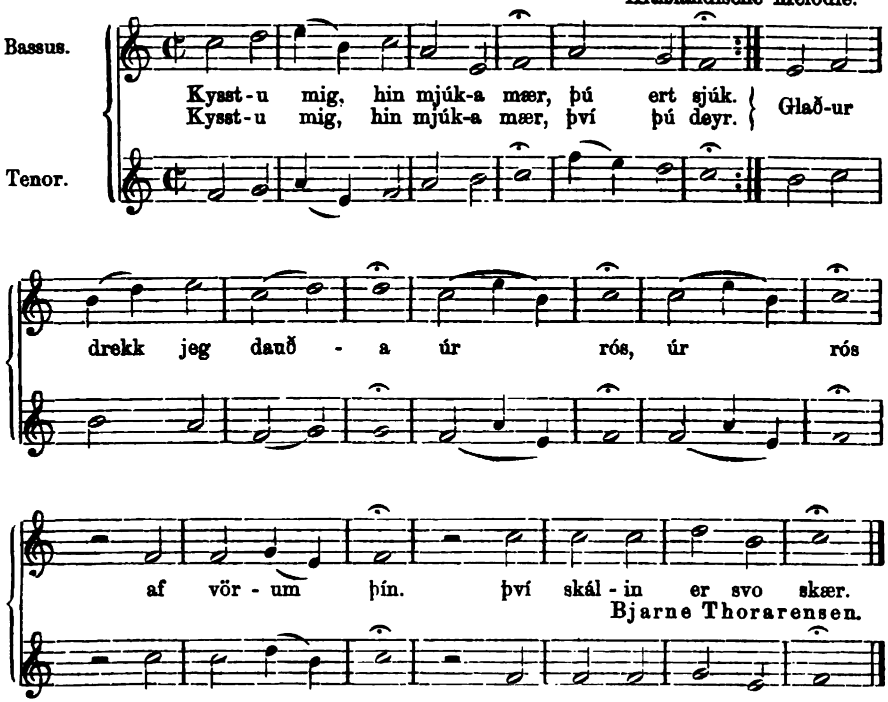
Wir wenden uns nun der Gegenwart zu. Wie erscheint heutzutage der isländische Zwiegesang? Im voraus sollte man erwarten, daß die Entwickelung den gewöhnlichen Weg durchgemacht hätte, daß neuere Formen das Alte in seiner Wurzel angegriffen, ins Wanken gebracht oder wohl ganz verdrängt hätten, und schließlich der Zwiegesang in moderne Harmonien übergegangen wäre. Zu unserer Überraschung finden wir gerade das Gegenteil. Der isländische Zwiegesang hat der neuen Musik keine Aufmerksamkeit geschenkt, das Mittelalter hat einmal das Musikempfinden des Isländers in Fesseln geschlagen; dabei ist er geblieben, ohne sich darum zu kümmern, was sonst im Reiche der Harmonien vorgegangen ist. Da das Land, wie nachgewiesen, mit den entwickelteren Formen nicht ganz unbekannt geblieben ist, könnte man vielleicht schließen, daß man sich hier einer merkwürdigen Entwickelung rückwärts gegenüber befände. Wahrscheinlicher ist es doch wohl anzunehmen, daß jene vorgeschrittenen Formen nur an einzelnen Kulturcentren, namentlich in der

1) *L'art harmonique*, S. 81.

Kirche, Eingang gefunden haben, während dagegen das Volk selbst an dem ihm Gewohnten und Leichtesten — den parallelen Quinten — festgehalten hat.

Vom neueren isländischen Zwiegesang liegen uns gegen ein Dutzend Beispiele im Druck vor: 4 in Olaf Davidsson's obengenannter Schrift [1]) (1892) und 6 in dem *Söngbók* des isländischen Studentenvereins (1894). Fast alle gehören der lydischen Tonart an und haben alle das strengste Organumgepräge mit radikalster Anwendung der Quintenparallelen. Daß dieses kein Zufall ist, sondern im Gegenteil ein vollständig richtiges Bild des Zwiegesanges darbietet, so wie er bis in unsere Tage dort oben im hohen Norden gesungen wird, dafür bürgt das Zeugnis des Pastors Thorsteinsson. Ein paar Proben aus der Sammlung des isländischen Studentenvereins werden genügen:

Altisländische Melodie.



Küsse mich, du holde Maid,
du bist krank.
Küsse mich, du holde Maid,
denn du stirbst.
Froh den Tod ich schlürfe
aus der Rose deiner Lippen,
der Kelch ist ja so schön!

1) Dieselben sind auch in Pilet's französischen *Rapport*, 1897, aufgenommen.

Das folgende Stück ist eine zweistimmige Fassung des bereits früher (S. 347) mitgeteilten isländischen Nationalliedes (nach Pastor Thorsteinsson):

Island.



Man sieht, daß sich die Stimmen mitunter kreuzen, teils wegen des Stimmumfanges der Melodie, teils aus harmonischen Gründen, wie am Schluß des isländischen Nationalliedes. Hier folgt der Baß dem Tenor in der Unterquinte. Da jedoch der Schlußton der Melodie *f* ist, müßte der Baß die Unterquinte *h* nehmen — ein *Diabolus*, welchen als Schluß zu wählen sich selbst der Isländer gescheut hat. Deshalb gebraucht der Baß im letzten Abschnitt die Oberquinte. Die Kreuzung der Stimmen findet kurz vorher statt.

III.

Das Phänomen ist höchst merkwürdig. Das Hucbald'sche Organum ist bekanntlich manchem Musikhistoriker ein heikler Punkt gewesen. Bedeutende Forscher sind sogar geneigt gewesen, sein historisches Dasein ganz zu verneinen. Den Angaben der *Musica enchiriadis* hat man einen anderen Sinn unterzulegen versucht, um von einem so gräulichen Barbarismus frei zu werden. Kiesewetter[1]) sieht im Organum nur Experimente der spekulativen Musik-Scholastik im Mittelalter; er bezeichnet sein Dasein geradezu als »eine moralische Unmöglichkeit« und fügt scherzhaft hinzu, daß in den Klöstern »unter den Pönitenzen und Kasteiungen eine so empfindliche in den Ordensregeln nicht gemeint sein konnte«. Oscar Paul[2]) hat ebenfalls gesucht, das Organum durch eine andere

1) Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. 2. Ausg., 1846, S. 18.
2) Geschichte des Klaviers. Leipzig 1868, S. 49 und 234–242.

Auslegung aus der Welt zu schaffen, indem er die Sache so erklärt, daß die verschiedenen Stimmen nicht gleichzeitig, sondern nach einander gesungen werden sollten, wie die Antiphonen und Wechselgesänge der Kirche. Von der *honestissima suavitas* des Organums, welche die *Musica enchiriadis* rühmend erwähnt, hat keiner von ihnen etwas hören wollen. Es ist jedoch den meisten Forschern klar gewesen, daß man mit dem Organum als historischem Faktum rechnen müsse. Die Angaben in der genannten Quellenschrift sind so deutlich, daß sie bei natürlicher Interpretation keinen Zweifel hinterlassen, daß das Organum mit seinen Quint- und Quartparallelen wirklich existiert hat, daß in ihm die ersten rohen Anfänge der Harmonie zu erblicken sind. Außerdem wird uns das Vorhandensein derselben direkt oder indirekt durch viele andere Quellen des Mittelalters bestätigt. In dieser Verbindung möchte ich auf die interessante Publikation des *Ysengrimus* aus der Mitte des 12. Jahrhunderts aufmerksam machen.[1]) In dieser Fabel stimmen die Wildschweine ein Konzert vierstimmig an im doppelten Organum mit den schönsten parallelen Quinten und Quarten. Hierzu kommt der isländische Zwiegesang, nicht nur als ein historisches Kuriosum, sondern als ein lebendiges Zeugnis eines regelrechten Organums,[2]) welches noch heute existiert und noch heute auf jener fernen Insel hoch im Norden gesungen wird.

Richtig besehen, ist dieser Zwiegesang nicht so schrecklich, als er sich auf dem Papiere ausnimmt oder wie er klingt, wenn er auf dem Klavier gespielt wird. Man betrachte ihn nur von seinem eigenen Standpunkte aus vokal, und lasse ihn von Sängern ausführen. Hierdurch werden die Härten dieser Harmonien in hohem Grade gemildert. Bei der Ausführung beachte man nur zwei Punkte, einmal die Vorschrift der *Musica enchiriadis*, das Organum *modesta morositate*, im ruhigen Zeitmaß und mit gemessener Würde zu singen, alsdann die Sänger so zu verteilen, daß mehrere Stimmen die Melodie (*Vox principalis*) ausführen, dagegen nur ein einzelner oder wenige die Oberstimme (*Vox organalis*). Auf diese Weise schmilzt das Organum mit der Melodie zusammen, man hört im wesentlichen nur die Melodie mit Zugabe eines an und für sich nicht unangenehmen *Color*. Unser ererbtes harmonisches Bewußtsein ist natürlich hier fortzulassen, wir dürfen nicht an »Akkorde« denken. Was gesungen wird, sind zwei Melodien, die in gewissen »konsonierenden« Intervallen zusammenklingen. In der angegebenen Weise wird auch auf Island der Zwiegesang ausgeführt, in langsamem Zeitmaß und mit stärkerer Besetzung der Melodiestimme. Noch immer sind geübte Sänger da,

1) Herausgegeben von Ernst Voigt. Halle 1884. Siehe Artikel von H. Bellermann im »Musikal. Centralblatt«, Leipzig 1884, Nr. 6—7.

2) Hortense Panum, a. a. O. S. 44, führt den Zwiegesang an als Beweis von der Existenz des Organums im Mittelalter.

welche die Oberstimme mit bemerkenswerter Sicherheit durchzuführen verstehen. Nur mündlich wird diese Kunst fortgepflanzt, das Einüben geschieht ohne Noten, allein nach dem Gehör.

Eine musikalische Empfänglichkeit muß also doch hier vorhanden sein. Darum kann der isländische Kulturhistoriker Magnus Stephensen[1] nicht ganz Recht haben, wenn er über den Mangel an musikalischem Sinn der Bevölkerung klagt.[2]

Er meint, daß sich dort wohl viele gute Stimmen befänden, aber nur wenige das rechte Verständnis für den Gebrauch derselben hätten. Er beklagt die ewige Monotonie der altisländischen Lieder (*Kämpeviser*), die »höchst geeignet wären, um böse Geister zu verjagen«, und ist sehr unzufrieden damit, daß neuere Melodien nur »kühl aufgenommen werden«. In diesen Bemerkungen des übrigens musikalisch gebildeten, hochgestellten isländischen Beamten, offenbaren sich sicherlich mehr die Kulturbedürfnisse eines gebildeten Mannes des 18. Jahrhunderts, als ein historischer Blick. Gerade dieses »kühle Verhalten« der neueren Musik gegenüber legt beredtes Zeugnis ab von dem ausgeprägten historischen Sinne des Volkes, das alte längst ausgestorbene Musikformen lebend erhalten hat bis in unsere Tage. Unmusikalisch darf man die Isländer nicht nennen, wohl aber außerordentlich altmodisch. Ihre musikalischen Begriffe sind bei den Entwickelungsformen des Mittelalters stehen geblieben.

Bis in die jüngste Generation hinein hat auf Island der Zwiegesang seine Stelle behauptet. Überall, wo es feierlich oder festlich herging, war der *Tvísöngur* mit dabei, in der Kirche beim Gottesdienst, wie auch draußen im Leben bei Hochzeiten, Kindtaufen und anderen fröhlichen Festen und Gelagen. Ein guter Zwiegesangs-Sänger war stets ein gesuchter und geschätzter Mann. Oft fand man ihn in den obersten Schichten der Bevölkerung. Ein bekannter Zwiesänger war in unserer Zeit der Dichter Bjarne Thorarensen, Amtmann in Nordland. Etwas später wird auch der *Sysselmand* Laurus Blöndal in Hunavatn-Syssel in Nordland genannt, das Haupt eines ganzen Geschlechts von Zwiesängern. Auch die Prediger übten häufig diese Kunst aus. Vor nicht langer Zeit kam es an manchen Stellen nicht selten vor, daß der Pastor beim Gottesdienst in der Kirche seine Zwiegesangs-Partie zum Gemeindegesang ausführte, doch gewöhnlich erst nach der Predigt, um die Stimme nicht zu schwächen.

Jetzt, im Anfange des 20. Jahrhunderts, sind jedoch die Tage des Zwiegesanges gezählt. Die Entwickelung der Verkehrsmittel hat die ferne

1) Zu seiner Zeit Justitiarius auf Island.

2) *Island i det 18de Aarhundrede.* Kjöbenhavn 1808, S. 224.

Insel der Kultur allmählich auch in musikalischer Beziehung näher gebracht. Große Veränderungen sind seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor sich gegangen. Jetzt ist die Kenntnis der Noten ziemlich verbreitet, und das Erscheinen einer ganzen Reihe von Gesangs- und Choralbüchern zeugt vom steigenden Fortschritte der Kultur. Besondere Verdienste um die Hebung der musikalischen Verhältnisse haben sich erworben der vorgenannte Magnus Stephensen, der Lehnsmann Ari Sämundsen und die Organisten Pjetur Gudjonsson und Jonas Helgason. Ein Zeichen der Zeit ist das Emporblühen verschiedener Gesangvereine (der erste wurde 1863 in Akureyri gegründet), welche in moderner Weise vierstimmig singen. Alles dieses leitet den Geschmack in ganz andere Bahnen; der alte, ererbte Zwiegesang wird nach und nach verdrängt. In seiner ursprünglichen Form wird er nur an einzelnen Stellen des Landes gepflegt, namentlich in den obengenannten Hunavatn-Syssel. Die Isländer der Gegenwart wenden sich von ihm ab, sind nicht mehr mit ihm zufrieden. Sie scheinen sich der Definition des Zwiegesanges anzuschließen, welche Magnus Stephensen in seiner genannten Schrift gegeben hat, wenn er ihn »eine gegen jede Regel verstoßende Art accordierenden Baßgesanges« nennt.

Der *Tvísöngur* ist also jetzt im Aussterben begriffen. Mit ihm wird zugleich der letzte Rest einer interessanten Episode der Musikgeschichte verschwinden. Island wird in den allgemeinen Kulturstrom einfließen, sich mit ihm vermischen und sein eigenes Gepräge verlieren. Und der Zwiegesang wird in einzelnen Aufzeichnungen bewahrt bleiben als ein merkwürdiges Denkmal längst verflossener Tage und einer Zeit, wo die ferne Insel auf dem Gebiete der Musik nicht nur sich selbst überlassen war, sondern auch sich selbst genügte.

Nachschrift.

Als diese Studie schon im Druck war, erhielt ich von dem portugiesischen Musiker José Vianna da Motta, durch die gütige Vermittelung des norwegischen Komponisten Christian Sindings, die interessante Mitteilung, daß der Quintengesang auch in der Provinz Alemtejo im südlichen Portugal noch in Übung sei. Von der näheren Beschaffenheit dieses portugiesischen Quintengesanges wußte er jedoch nichts weiter anzugeben. Um nähere Erkundigungen einzuziehen, wandte ich mich an den Direktor des kgl. Konservatoriums zu Lissabon, Herrn Augusto Machado, welcher mir auf meine Anfrage freundlichst die beiden nachfolgenden zweistimmigen Volksweisen aus der Provinz Alemtejo übersandte. Die erste, »Ribandeira«, stammt aus der Stadt S. Thiago do Cacem und ist im Jahre 1897 aufgezeichnet, so wie sie bei einem Volksfeste von dort versammelten Männern und Weibern gesungen wurde. Die zweite,

»Xima«, ist nach dem Gesange zweier Maurergesellen in **Alemtejo** vor kurzem aufgeschrieben.

Ribandeira.



Xima.





Wie man sieht, besteht der zweistimmige Satz hauptsächlich aus Terzen- und Sextengängen, die Quinten-Folgen — auch einmal Quarten-Folgen — treten dagegen nur verhältnismäßig selten auf. Als ein Zeugnis des Vorhandenseins von Quinten-Parallelen außerhalb der isländischen Musik sind diese portugiesischen Weisen von Interesse; zu direkten Vergleichen mit dem isländischen Zwiegesange geben sie jedoch gar keine Veranlassung. Ihr ganzer Charakter ist von jenem allzu verschieden. Nach der Anschauung des Herrn Machado ist der Ursprung dieses ornamentreichen Gesanges aus Alemtejo zunächst in dem alten maurischen Gesange zu suchen.

1) Entweder c oder g.

Folk-lore musical castillan du XVI^e siècle

par

Felipe Pedrell[1])

(Madrid).

Qui eût osé soupçonner que dans les pages d'un livre résumant, en quelque sorte, tout le savoir musical du XVIe siècle, on découvrirait de précieux joyaux de cette musique vulgaire, *de cette impérieuse et hardie musique vulgaire, laquelle, malgré le mépris des savants préceptistes anciens, a fait plus pour pousser l'art sur la route de sa constitution définitive moderne, que toutes les œuvres de l'art spéculatif?*

Qui eût osé imaginer, qu'à cette époque reculée on pouvait faire du Folk-lore *musical, inconscient sans aucun doute, mais qui, avec la puissance et l'audace de l'admirable mélodie naturelle se permettait de chanter à l'oreille du préceptiste lui-même les thèmes et les stances de l'autre musique comme pour lui dire: «La Musique c'est moi; je suis, moi, l'Art pur; ne la cherche pas dans tes livres à force d'astrolabes et de subtilités scientifiques?»*

Qui eût osé rêver tout cela, et croire que dans les pages de cette œuvre, à travers l'inextricable fouillis d'investigations sur le de omni re scibili *musical, on allait respirer l'arome de la musique populaire, la plus ineffable de toutes les musiques, de façon à pouvoir reconstituer le Folklore musical d'une région espagnole et d'une époque si éloignée de la nôtre?*

Tout cela et plus encore, je le trouve dans l'œuvre du singulier préceptiste, dont je vais m'occuper. J'y étudierai le Folk-lore musical castillan du XVIe siècle, parce qu'il est utile de le sauver du naufrage des temps et de le conserver comme source de l'art traditionnel. C'est cet art qui doit venir en aide à l'art actuel de chaque nation, au moyen de ses précieux trésors que la négligence des générations modernes a laissé périr avec une véritable impiété artistique.

I.

L'élaboration scientifique de la théorie musicale venait d'arriver, en Espagne, à sa pleine maturité. Du mouvement fécond suscité, au point de vue de la théorie par l'apparition de Ramis de Pareja,[2]) *et dans le*

---

1) *Traduction en français par Monsieur l'abbé* Hoornaert.

2) *Il fit imprimer en sa langue maternelle les leçons qu'il avait professées à Salamanque avant de partir pour l'Italie. Cette édition s'est perdue. A Bologne il imprima*

domaine de la pratique par les préceptistes du plain-chant et de la Vihuela (ancienne guitare), devait surgir un vrai monument, qui, dans un certain sens, résumerait tout le savoir musical des Espagnols du XVe siècle. Ce monument écrit en la langue des savants, est d'une forme classique parfaite et l'auteur de cette œuvre prodigieuse est un aveugle merveilleusement doué, le Didime et le Saunderson espagnol, comme plusieurs l'ont surnommé à juste titre. Il se nomme Francisco de Salinas, *et Burgos eut l'honneur de le voir naître.*

Il perdit la vue étant encore en nourrice[1]), *mais ce malheur ne l'empêcha pas de cultiver la musique (il s'exerça sur l'orgue et toucha divers instruments avec une admirable dextérité), ni d'étudier les mathématiques, ni d'être très au courant des antiquités grecque et latine. Une de ses élèves qui apprenait à jouer de l'orgue pour entrer en religion, lui enseigna le latin*[2]). *Il suivit les cours de grec et de philosophie à l'université de Salamanque, et étant entré au service du Cardinal Compostelano Don* Pedro Sarmiento *il l'accompagna à Rome. Là, il se fit lire à la bibliothèque vaticane un grand nombre de traités de musiciens grecs encore inédits et dont il n'existait pas de version latine. Après avoir étudié dans*

De musica practica. — *Mon cher ami le Dr. Wolf a étudié profondément l'oeuvre de Ramis de Pareia dans l'intention de faire une nouvelle édition. C'est à lui que je dois le signalement complet de l'oeuvre indiquée*: Von der *Musica practica* sind nur 2 Exemplare in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna (A. 80 und 81) nachzuweisen. Beiden fehlt das Titelblatt, der Titel ist nur aus den Schlußworten zu eruieren. Die Exemplare stimmen hinsichtlich des Textes und der Abbreviaturen genau überein bis auf Seite 15—18 incl. und 81 und 82. Nur bei diesen Seiten ist ein neuer Satz angefertigt worden, dabei ist ein großer Teil der häufig recht rätselhaften Abkürzungen auf Seite 15—18 geschwunden; Seite 81 und 82 weisen erhebliche Textänderungen auf.

Die Schlußworte von A 80 lauten: Explicit musica practica Bartholomei Rami de Pareia Hispani ex Betica provincia et Civitate Baecza Gienna diocesi vel suffragana oriundi. Alme urbis Bononie dum eam ibidem publice legeret. Impressa anno domini millesimo quatrigentisimo octuagesimo secundo. quarto idus Maij. — A 81 schließt folgendermaßen: Explicit feliciter prima pars musice egregii et famosi musici domini bartolomei parea hispani dum publice musicam bononie legeret. in qua tota practica cantorum pertractatur. impressa vero opere et industria ac expensis Magistri baltasaris de hiriberia anno domini MCCCCLXXXII. die 5º iunii. Registrum etc.

1) Nam cum a nutricis uberibus caecitatem infecto cum lacte suxissem, nec adhibitis undique remediis ulla visus recuperandi spes affulgeret, non alia parentibus ars vel honestior, vel utilior visa est, in qua me potissimum institui vellent, quam ea, quae per auditum, alterum animae ratione pollentis optimum ministrum, aptissime posset addisci (*Praefatio*).

2) Caeterum ne de aliorum etiam meorum studiorum ratione nihil omnino videar attigisse: forte, dum adhuc puer essem, venit in patriam faemina quaedam honestis orta natalibus, quae linguae latinae cognitione pollebat, et ut virgo sacra fieret, artem organa pulsandi mirum in modum addiscere cupiebat: cujus addiscendae gratia, cum domi nostrae mansisset, et illa musicam a me et ego vicissim ab ipsa grammaticam didici, quam ab alio fortasse numquam didicissem. (*Ibidem.*)

Aristote *la raison* « *des nombres*, *les consonnances*, *les intervalles harmoniques*, *il s'occupa des œuvres de* Boèce, *de Claude* Ptolémée (cui nescio plus Astronomia debeat, an Musica,) *et de* Porphyre; *il compulsa les:* de Harmonicis elementis libri duo *d'*Aristoxène, *les deux livres de* Nicomaque, Bachæi unus, Aristidis libri tres, itidèm Briennii tres.

En ces recherches et études il passa » plures viginti tribus annis: et tandem multis calamitatibus, præsertim duorum Cardinalium et Proregis Neapolitani, qui me magis amarunt quam ditarunt, mortibus oppressus, et tribus fratribus bello amissis, maximo natu tribuno militum, et altero ejus signifero sub urbe Metensi, tertio ad conducendum militem ab Albano duce misso in itinere interfecto, paucis contentus, quae tenuem ad modum victum suppeditare possent, ad Hispanias redire decrevi. Statueram autem id, quod mihi vitae tempus superesset, intra meos me continere parietes, et otiosam vitam in honesta paupertate degentem, mihi tantum et musicis canere:

> Nam nec divitibus contingunt gaudia solis,
> Nec vixit male, qui natus moriensque fefellit.

Sed aliter Deo Opt. Maximo visum esse arbitror, qui me ex Italia, postquam in ea viginti fere annos non prorsus ignotus impenderam, ad Hispanias revocavit: et ex aliis Hispaniarum urbibus, in quibus artem musicam praemiis satis amplis exercere poteram, ad Academiam Salmanticensem post triginta fere annos, ex quo ab ea profectus fueram, tandem redire concessit. In qua una, praemia satis honesta proposita sunt musicae doctrinam, tam quae speculatur, quam quae operatur, profitenti.»

Il parle ensuite de la première chaire de musica *établie dans cette université par* Alphonse *de Castille*, *surnommé* le Sage, *et ajoute:*

«Quam ob rem inter primas et antiquissimas cathedram illius erexit, quae cum Doctore vacaret, quaerereturque, qui musices utramque partem in ea rite docere posset, ego Salmanticam veni, ut huius disciplinae peritos sui periculum in ea facientes, audirem. Ubi cum aliquod meorum in musica studiorum specimen dedissem, judicatus sum ad id munus obeundum idoneus: et cathedram ipsam duplicato fere adauctam praemio, ipsa etiam regia majestate probante, sum consequutus.»

Les citations suffisent pour faire connaître intimement l'auteur. Il en arriva à se faire appeler par les Italiens de son temps nemini secundus *dans la théorie et la pratique de la musique; on le célébra comme un homme presque divin*, *on en fit l'émule de Timothée d'Alexandre dans l'art d'exprimer l'exaltation et le calme des sentiments.* «*Je l'appelle avec raison homme insigne (dit Ambroise de* Morales *au Liv. XV*, *chap. XXI*, *de sa* Cronica*)*, *car il possède une si profonde connaissance de la musique que je l'ai vu*, *par des variations de jeu et de chant émouvoir tour à tour ses auditeurs*, *en un court espace de temps*, *par les expressions les plus*

opposées de tristesse, de joie, d'énergie et de calme, et chacune avait une telle intensité que je ne m'effraye plus de lire ce qu'on dit des effets musicaux prodigieux attribués à Pythagore, et ce que Saint Augustin affirme de la puissance musicale.

Salinas continua son enseignement jusqu'à l'âge de soixante dix-sept ans[1] *et la substance s'en trouve recueillie dans un livre qui, par la noble simplicité du style et l'impeccable correction de la latinité, signale, en caractères indélébiles, la date la plus glorieuse de la renaissance espagnole, ce qui en fait autant, ou plus peut-être, l'œuvre d'un humaniste plutôt que celle d'un musicien*[2]*.*

II.

Essayons de donner une idée de l'ouvrage dont voici le titre:

Francisci Sa | linae BURGENSIS | Abbatis Sancti Pancratii | de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi | Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae | veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum | pertinet iuxta sensus ac rationis iudicium osten- | ditur, et demonstratur. | Cum duplici Indice Capitum et Rerum.

Je crois devoir noter ici que les titres et colophons différents de divers exemplaires ne sont que des réimpressions pour utiliser le corps de l'ouvrage. On y trouve d'après les observations que nous avons pu réunir les particularités typographiques suivantes:

1° *Edition* princeps:

Salmanticae Excudebat Mathias Gastius. M.D.LXXVII. *Colophon*: Typis Mathiae Gastii, *et le même milésime que celui du titre.*

2° *Autres éditions simulées avec faux frontispices:*

a) *Titre, sans quelques* errata *identique à celui de l'édition* princeps. *Salamanca* Petrus de Adurza, anno 1592. *Colophon: Typis Mathiae Gastii, 1577.*

b) *Le même titre: Salamanca, héritiers de Cornelius Bonardus, 1592; en colophon, la même indication de Gastius.*

c) *Le même titre: Salamanca, héritiers de Cornelius Bonardus, 1592, avec la même date à la fin du volume:* Salmanticae. Excudebant haeredes Cornelii Bonardi.

L'œuvre de Salinas s'ouvre par 14 pages non numérotées, où l'on trouve: La taxe (datée de San Lorenço el real (Escorial) le cinqième jour du mois d'octobre de l'an mil cinq cent et soixante quinze). Trois poésies latines; Dédicace de l'auteur au Cardinal Rodrigo de Castro; Préface; Un Dodecatechon grec de Joannes Scribonius, professeur de grec à l'Université de

---

1) *Il mourut en 1590.*

2) Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España.

Salamanque; traduction latine du Dodecatechon; licence de Juan Lopez de Velasco, Madrid, 17 septembre 1575; Epigramme latine à la louange de l'auteur; approbation de Juan Fernandez de Herrera, Madrid, le 6 du mois de Novembre 1577. Suit la pagination du texte des sept livres De Musica, *de 1 à 438, les* Inscriptiones capitum *et l'*Index alphabeticus rerum memorabilium, quae in hoc opere continentur, *comprenant 9 feuilles supplémentaires non chiffrées.*

Salinas enseigne que la science de la musique a comme source l'éternelle raison, *et démontre cette vérité par des arguments irréfutables et mathématiques. Il la traite par conséquent comme une science rationnelle et exacte.*

«Differunt tamen nihilominus Grammatica et Musica, quod illius disciplina ex veterum, qui bene loquuti sunt, usu collecta, sola nititur autoritate dicentis: hujus vero doctrina ex ipso rationis aeternae fonte procedens, veritatem suarum assertionum ineluctabilibus argumentis, et mathematica semper ratione demonstrat.» *Il expose ses idées estétiques en ces termes:* «Cum in duo tempora vita divisa sit, alterum negotii, alterum otii, ad negotia quidem cum dignitate obeunda, alias disciplinas necessarias magis atque utiles autumat. Ad vitam vero liberaliter in otio degendam, non ludum aptum esse contendit, ut plerique propter similitudinem, quam vita voluptuosa cum felici videtur habere, putant. Sed Musicam necessariam esse decernit propter honestatem, quam habet cum voluptate conjunctam. Non enim solum, inquit, in negotio nos recte genere oportet, sed danda etiam opera est, ut in otio bene beateque vivamus. Beata vero vita non in honestate solum, neque in voluptate, sed in honesta voluptate consistit. Musicam autem esse de numero jucundissimarum rerum omnes asserit consentire.»

Après l'exposition de cette théorie aristotélicienne, il traite de la division de son ouvrage. Les quatre premières parties se rapportent à la science de l'harmonie, au son en général, aux intervalles harmoniques, consonnances etc. Les trois autres parties, qui sont complémentaires, se rapportent au rythme. Ces trois dernières parties ont une importance capitale pour notre étude. Salinas expose le plan de cette importante matière dans les termes suivants: «In quinto *(libro)*, qui primus de altera musicae parte, quae rhythmica nominatur, institutus est, initio quoque a rhythmi definitione sumpto numerum oratorium et poeticum a musici rhythmi puritate sejunximus: et de temporibus, ex quibus pedes constant: et de pedibus seorsum acceptis, et inter se legitime copulatis: et de rhythmis, qui ex eorum singulis conficiuntur, plurima scitu digna tractavimus . . . . In sexto de metris per eorum genera, et singulorum

generum species, late diffuseque tractavimus: et a metricis scriptoribus, quae ad musicam institutionem necessaria videbantur, desumpsimus. In septimo tandem de versuum constitutione ac perfectione, ex D. Aug. et Terentiano, et Mario Victorino, et Hephestione Graeco, atque aliis nobilibus scriptoribus, quidquid cognitione dignum invenimus, ad hujus operis consummationem afferre curavimus....»

Il fait remarquer qu'il a illustré les derniers livres de son ouvrage par des mètres vulgaires, espagnols, français, italiens, grecs et latins.

»Et modos quibus vulgo canuntur, apposuimus, notis et figuris a practicis recentioribus inventis delineatos, cum ut ab omnibus in arte canendi vel mediocriter exercitatis intelligi possemus; tum ut vulgarium linguarum syllabae, in quibus quantitatem fixam non habent, sed omnes communes sunt, ex ipso cantu longae ne an breves essent, dignoscerentur«.

Salinas expose ces idées dans la préface de son ouvrage, où se trouvent aussi les détails biographiques que le lecteur connaît déjà.

Bien que les quatre premiers livres ou traités de l'ouvrage ne se rapportent guère à notre sujet, nous ne pouvons nous empêcher de donner une idée générale des matières qu'ils traitent.

Après avoir mentionné l'antique et traditionnelle division de la musique en mondaine *(harmonie céleste)*, humaine *(harmonie du microcosme) et* instrumentale, *il la corrige de la façon suivante qui dénote une intelligence beaucoup plus juste du sens esthétique:*

»Nos autem ut hanc musicae divisionem non aspernamur, quippe quae magnos habeat auctores, sic etiam alteram, ex ipsius rei natura deprompteam, et ad praesentem institutionem accomodatiorem afferri posse censemus.«

La division proposée par Salinas se compose aussi de trois membres:

1) Musique qui ne s'adresse qu'aux sens,

2) Musique qui ne s'adresse qu'à l'entendement,

3) Musique qui s'adresse à la fois aux sens et à l'entendement.

La musique qui affecte seulement les sens, ne se perçoit que par l'ouïe et ne fixe pas l'entendement: tels sont les chants des oiseaux; on les écoute avec plaisir, mais comme ils ne procèdent d'aucune opération mentale, ils ne forment pas de rapport harmonique susceptible de frapper l'entendement, et ne renferment en réalité ni consonnance ni dissonnance; ils charment uniquement par une certaine suavité naturelle des voix.

»Quod si in eis aliquando harmonica intervalla deprehenduntur, id casu potius, aut ex aptitudine, ad imitandum sibi naturaliter insita. provenire censendum est, per quam assuefactae discunt cantus hominum imitari.«

Cette musique est irrationnelle comme le sens qui la produit et celui auquel elle s'adresse. »Nec proprie musica dici potest; non enim aliter

aves canere, quam aquae et prata ridere dicuntur: et musica in genere rationalium constituitur . . . . Sed eam inter musicae genera placuit adnumerare, propter usitatissimum loquendi modum, juxta quem semper apud omnes nationes musicae nomen obtinuit.«

La musique qui a le seul entendement pour objet, peut être comprise mais non entendue: »Sub qua duae antiquorum Mundana et Humana comprehenduntur, cujus harmonia non aurium voluptate, sed intellectus consideratione percipitur. Si quidem non in permixtionibus sonorum, sed in rationibus deprehenditur numerorum.«

Cela peut se dire aussi — ajoute-t-il — de la musique céleste, de l'élémentaire et de celle qui réside dans les facultés de l'âme, prototype, comme on l'enseigne, de toutes proportions et consonnances . . . .

»Quae sensum simul et intellectum movet, est inter has media: quia sensu aurium percipitur, et ab intellectu etiam consideratur. Et haec est, quam antiqui instrumentalem esse dixerunt, quae non solum naturali vocum, aut sonorum suavitate auribus est jucunda: sed etiam harmonica deprehenditur constare ratione. Et quia solus homo inter animantes rationis est particeps, solus etiam omnium harmoniam intelligit.«

Laissant de côté les chimériques harmonies céleste et élémentaire, la musique qu'on pourrait appeler psychologique et humaine, ainsi que celle des oiseaux impossible à noter, Salinas déclare qu'il enseignera uniquement la science musicale.

»Quae sensus et rationis judicium admittit, et non solum propter naturalem vocum, aut sonorum suavitatem, sed propter consonantias, et reliqua intervalla, quae juxta numerorum harmonicorum rationes disposita sunt, delectat ac docet . . . . et ostendere nostri seculi hominibus, unde tot, ac tam variae sectae inter eos, qui de Musica scripserunt, ortae sint; ut aliquando tandem eos, qui ejus usu duntaxat gaudent, cum his, qui ipsius speculationi dediti sunt, conciliare possimus.«

Ces idées nettes et peu routinières sur la musique, objet de son étude, font prévoir déjà au lecteur, avec quel esprit large et libre Salinas exposera les sujets des quatre premiers livres ou la théorie et la pratique de l'art. Il divise logiquement cette théorie en harmonique *et en* rythmique.

En traitant de l'harmonique, Salinas se rapproche de Kant *ou de l'école écossaise, quand il résoud la question de savoir, si la notion du beau musical appartient aux sens ou à la raison; en termes plus modernes, si la perception du beau est un jugement ou un sentiment.*

«Ce que les sens — répond-il — perçoivent de la matière fluide et instable, la raison, se séparant de la matière, le connaît intégralement et exactement, comme il existe dans sa vérité réelle . . . . Le jugement de l'ouïe est nécessaire, parce qu'il est le premier dans le temps, et la raison ne pourrait exercer son office, s'il ne la précédait pas. Le sens de l'ouïe

et la raison procèdent de telle manière dans l'art harmonique, que ce que l'un éprouve dans les sons, l'autre le présente démontré dans les nombres . . . .»

«*L'objet de la musique spéculative est donc le* nombre sonore». *En conséquence Salinas raisonne, selon la tradition de* Boèce, *qu'il rectifie parfois avec une singulière sagacité, sur la proportion dans le nombre géométrique*, et *établit ce principe: toutes les consonnances et intervalles procèdent de l'unisonnance.*

A partir du livre V. la rythmique *succède au traité de l'*harmonique. *Qu'est-ce que le rythme? se demande Salinas.* «*Une science, qui apprécie et évalue les différences des sons en leur lenteur ou vitesse.*» *Et il ajoute plus loin:* «*En fait de rythmique les sens et la raison servent de juges.*» *Dans ce curieux livre, Salinas fait l'histoire des théories du rythme. Il la commence à* Philogène *qui ne saisit que l'*ordo temporum; *il examine la définition de l'école platonicienne peu différente de celle de Philogène; il note celles de* Longin, *d'*Aristophane, *d'*Aristote, *et arrivé à* Cicéron, *il parle du rythme oratoire que le tribun latin définissait ainsi:* Quidquid sub aurium cadet, etiam si absit a versu, numerum vocari. *Il commente ensuite les opinions de* Boèce, *de Saint* Augustin, *de* Marcianus Capella, *de Marius* Victorianus *et enfin celle de notre* Nebrija.

«*Salinas — dit* Menéndez y Pelayo[1]) — *n'hésitait pas à affirmer que les êtres irrationnels sont incapables aussi bien de saisir que de produire le rythme et l'harmonie. Il devait reconnaître que le rythme en réalité échappe à l'ouïe, à la vue, au tact; il devait dire avec* Cicéron *que l'ouïe, ou plutôt l'âme par l'intermédiaire de l'ouïe*, renfermait en elle-même une certaine mesure naturelle de toutes les voix; *il devait chercher le rythme parmi les idées supérieures de la raison, le rythme préconisé par* St Augustin *comme le meilleur de tous*, parce que son intermédiaire seul nous rend capables de juger des autres; *il devait le chercher dans la nature même qui nous pousse au rythme et l'aveugle, qui vit des choses aussi extraordinaires, a dû s'écrier avec* Quintilien: Natura ducimur ad modos; *il devait comprendre que le rythme n'est pas un art inventé par la nécessité de flatter un sens, et il aura entrevu, d'une manière positive, une théorie qui pouvait émettre des préceptes secondée par la* rythmique spéciale *de son art.*»

Antoine de Nebrija *avait déjà avancé cette doctrine et c'est chez lui, bien qu'il ne soit pas le premier préceptiste, que cette étude arrive à des vues d'un caractère vraiment scientifique. Salinas de même que Nebrija a commis l'erreur d'assimiler les vers espagnols aux vers latins, et de ne voir partout que monomètres, dimètres, trimètres, tetramètres, adoniques*

1) *Historia de las ideas estéticas en España.*

simples et doubles, affirmant avec une entière conviction, que la voix s'élevait *sur la syllabe accentuée, ou* alourdissait *sa prononciation: séduit par l'excellence apparente de cette théorie, Salinas affirma que la syllabe* longue *se trouvait dans le même rapport avec la* brève *comme la blanche avec la noire dans la figuration musicale.*

*Malgré cela, l'un et l'autre nous laissent dans le doute de savoir s'ils confondaient ou non l'*accent *et la* quantité.[1]) Nebrija *lui-même fait forcément cet aveu: «bien que le castillan comme toutes les langues ait des syllabes de temps long» les Espagnols de son époque ne saisissaient pas la différence entre les longues et les brèves, (ceux d'aujourd'hui la saisissent-ils mieux?) et cette considération juste renverse tout son enseignement. Le castillan — disait le bon Nebrija — ne peut sentir cette différence, et ceux qui composent des vers ne distinguent pas les syllabes longues des brèves, pas plus que ne les distinguèrent ceux qui composèrent des ouvrages en vers latins dans les siècles antérieurs: mais au moment présent, je ne sais par quelle providence divine, on commence à s'occuper de cette question.*

Nebrija en sa qualité de bon grammairien, ne désespérait pas de voir réaliser son rève en notre langue, et on sait ce que firent avec plus ou moins de succès Pinciano, *l'auteur de la fameuse* Poétique *du XVIe siècle,* François de Cascáles *dans ses* Tablas poéticas, Luzán, *le célèbre réformateur qui apprit des Italiens la théorie de la quantité syllabique, et renouvela plus tard la relation musicale avec des valeurs déterminées qu'entrevirent Salinas, et, après Luzán le jésuite* Masdeu, Gómez de Hermosilla, Martinez de la Rosa, Sinibaldo de Mas *et en dernier lieu, celui qui vraiment a dit le dernier mot de la question, l'excellent philologue, poète et préceptiste* Coll y Vehí.

Et voilà comment par amour de la science, pour une question de punticos *(minuties), comme dirait* Juan de Valdes, *et de* raffinements *de langue, Salinas a été folk-loriste musical* per accidens *en cherchant un appui à sa théorie dans cette pauvre* musique vulgaire, *ainsi nommée*

---

1) *Les espérances de Nebrija ne se sont pas réalisées et il est impossible qu'elles se réalisent jamais. En dépit de toutes les règles qu'on a voulu établir, nous n'en sommes pas arrivés dans la langue castillane à* sentir *la différence des longues et des brèves .... nous ne la sentons pas davantage dans les langues latine et grecque telles que nous les prononçons .... Les gens du peuple en Grèce et à Rome la sentaient de telle façon que si un acteur faisait brève une syllabe longue, cela suffisait pour le faire huer; absolument comme il en arriverait à n'importe quel acteur espagnol, s'il lui arrivait d'altérer l'accent prosodique d'un mot connu; parce que alors le peuple, tout en restant insensible à la quantité,* sent *fortement l'accent, et distingue parfaitement la différence de son entre: bárbaro, barbáro et barbaró* (Coll y Vehí, Diálogos literarios, Retórica y Poetica.

dédaigneusement par tous les sages préceptistes de son époque et même d'époques postérieures.

Les trois derniers livres de son traité de musique ont une réelle valeur folk-loriste. *Nous étudierons cette documentation uniquement sous cet aspect en laissant de côté la théorie sur la Rythmique que professe Salinas. Pour mieux renseigner le lecteur nous en avons exposé déjà les principes essentiels.*

III.

Ouvrons donc les pages des deux derniers traités[1]) *de Salinas; ils renferment une importante matière, négligée jusqu'ici, au moyen de laquelle il devient possible de reconstituer un ample folk-lore musical castillan du XVIe siècle.*

Le chapitre I du De Musica, Liber VI, *porte le titre suivant:* quod non ponenda sit tertia musicae pars, quae metrica nominatur, sed ad rhythmicam metrorum tractatio pertineat; et utrum plus laudis mereantur, qui tenorem unius vocis metrica lege constantem invenerint, an qui inventum artificioso plurium vocum cantu composuerint.

Dans ce chapitre, l'auteur expose sa théorie de metris ac versibus ac eorum canoris differentiis *et de la distinction* «quae inter metrum et rhythmum invenitur». *Déjà nous avons donné à ce sujet les explications nécessaires. Salinas déclare qu'il n'ira pas chercher sa documentation, pour assimiler le vers castillan au vers latin, dans la partie de* tenor *des combinaisons artistico-polyphoniques, mais dans les cantilènes qui* unisona voce cantantur. *Le motif s'en explique parfaitement à son avis par cette considération:* «nam posito jam quod cantus figuratus, in quo potius quam in plano rhythmum et metrum diximus inveniri, et unius vocis et plurium esse potest, alterum erit, utrum cantus unius vocis cantui plurium vocum praeferri debeat; alterum duobus canticis plurium vocum propositis, quorum alter ad aliquem tenorem prius inventum, alter sine ullo tenore institutus sit, uter eorum praestantior esse censeatur, et de priori quidem videtur, tenorem unius vocis invenire, plus ingenii, eum autem pluribus cantandum vocibus distribuere, plus artis prae se ferre.» *Cela, ajoute-t-il, n'appartient qu'aux plus habiles et aux plus exercés en musique:* «illud vero naturali quadam ac ingenita virtute, magis quam arte praediti et saepe aliâs fecerunt, et nunc quotidie facere dignoscuntur: ut fuerunt illi qui suavissima et hymnorum et earum, quas sequentias vocant in Ecclesia, cantica invenerunt: et plerumque etiam, qui musicam nesciunt, in tenoribus inveniendis mirum in modum valent, ut apparet in lingua vulgari nostra, vel Itala, vel Gallica.» *Comme le lecteur le remarquera,*

1) *Le cinquième ne renferme aucune citation musicale et comme c'est là surtout ce qui nous importe, nous le passons sous silence.*

nous nous trouvons ici en plein champ d'exploration populaire, en plein folk-lore *dès avant sa naissance et dont les fruits prématurés ne sont pas moins dignes d'intérêt. Ce folk-lore musical pressenti pousse notre auteur à déclarer, que de ces chants en langue vulgaire* plures oblectant doctos pariter ac indoctos.

Le chapitre II n'a pas d'intérêt pour notre étude[1]) *non plus que le suivant*[2]).

Au chapitre IV[3]) *paraissent les notations de chants en langue vulgaire qui fixent notre attention pour eux-mêmes et nous expliquent en outre l'usage de certaines cantilènes de danse et d'autres particularités qui rentrent dans le folk-lore espagnol.*

Il nous apprend tout d'abord, que «hujus metri, *c'est-à-dire* duorum pyrrhichiorum, *comme le mètre de ce vers et son chant correspondant:*



usus plurimus est in tympanis et fistulis, et in vulgaribus quibusdam cantilenis ad saltandum aptissimis.» *Et il ajoute:*

Hoc metri genere:



ou cet autre:



utuntur bellici tympanistae, dum pedites legionarii passibus ordinatis incedentes pompatice progrediuntur, quod his sonis imitari possumus quod vulgo verbis a sono factis dicunt: talabalaban.



Hoc metrum sequitur aliud octo temporum, vel ex tribus pyrrhichiis et sono monochrono cum silentio ...... Ad quod metri genus et ad his

1) Quod metra ex pedibus creantur, non pedes ex metris, et quod in silentio compensatur tempus, quod deest semipedi, cum in eum metrum desinit, ut pes impleatur, et ad quot usque tempora sileri potest.

2) De longitudine metri et versus et de mirabili analogia, quae inter haec duo et inter ea cum pedibus et temporibus invenitur.

3) Quod non usquequaque verum sit in musica, ultimam syllabam in omni metri fine nihil referre longam aut brevem esse, et quod sit minimum metrum ex pyrrhichiis et quonam usque procedat.

similes modos illud canticum institutum est, quod Hispani villanum (Villano) vocant, eo quod villani ac rustici homines ad hoc frequentius, quam ad aliud saltare soleant: est enim ob pyrrhichii celeritatem tripudiis aptissimum». *En effet le mètre du chant populaire intitulé:* El villano,

Al villano se la dan
La ventura con el pan

correspond au vers latin et à la musique que Salinas donne comme exemple:



«Utuntur etiam hoc metri genere» *(le triple pyrrhique a son dichrone au lieu de son monochrone avec un silence comme dans l'exemple du* Villano) «Bergomates apud Italos, et in eo lepidissimas cantilenas vulgo cantitant».

Et il donne la suivante avec la remarque: bis repetitur sub hujusmodi verbis



ce qui correspond à ce mètre latin:

Pe-rit a-bit a-vi pe-dis a-ni-mula le-pô-ris.

De iambicis metris ac diversis eorum speciebus, *tel est le sujet du chapitre V. L'auteur établit tout d'abord, que l'usage de ce mètre en musique n'est pas identique à celui du vers, et il fait remarquer ceci: en musique,* «propter eam synceritatem, non admittuntur nisi pura iambica, in quibus nullus alius pes iambo miscetur absque tribracho, qui temporibus illi par est: nam licet trochaeus et iambus paria tempora contineant, est tamen ei percussione contrarius. Nam — *ajoute-t-il après une citation de Térence* — cum iambicum per dipodiam canatur, si post iambum trochaeus locetur, incidet in antispasticum: quod tamen in fine trimetri atque aliorum fieri non prohibetur, unde claudicare coguntur . . . Poëtae vero non hanc puritatem semper custodiunt, sed spondaeum, et quos ille creat pedes cum iambo admittunt, locis tamen imparibus.» *Il s'efforce de concilier au sujet de cette divergence l'autorité d'*Horace *et de* Térence *en ajoutant:* «Verumtamen cum poëtarum carmina panguntur, spondaeus et reliqui quatuor temporum ad iambi reducuntur aequalitatem, ut aequali plausus quantitate procedat: quod in Hymnis Ecclesiasticis quotidie fit in templis, et nos in his, quae afferemus exemplis, semper observabimus.»

Sans m'occuper de la division de ce genre de mètre en diverses espèces,

j'arrive au mètre dicolos tetrastrophos ex tribus asclepiadaeis et glyconico constans, *sur le modèle de l'hymne du bréviaire:* sanctorum meritis *etc.* «quales sunt multae odae apud Horatium; quamvis hic orthometros, ille cacometros inveniatur, qui ut cani possit eo metri genere, quo factus est, mutandae sunt in cantu figurae: sed quo pacto id fieri debeat, inferius, cum de choriambicis agemus, dicetur: hujus metri frequentissimus usus est in vulgaribus cantilenis et saltationibus: ex Hispanis una est, quod ostendit ejus cantus usitatissimus, qui est hujusmodi:



Au sujet du metrum anacreonticon . . . . advertendum est etiam in vulgaribus cantilenis penultimam syllabam in hujusmodi metris claudis, ut vocant, non duorum temporum, ut apud Latinos et Graecos, sed trium fieri et ultimam duorum, ne silere quidpiam et claudicare cogantur: ad hunc modum:



ad quem canuntur haec duo Hispana, quae sequuntur duo praecedentis metri.» *De l'une et de l'autre il ne cite que le premier vers:*

Milagro bien sería . . . .
Si vos Señora mía . . . .

Il indique plusieurs variantes du dimetrum hypercatalecticum *et entre autres celle d'un chant sans paroles* «quod silentium saepe voce rumpitur tam in fine quam in medio per has interjectiones, ha, he, et hujusmodi. Altera est aliud metrum acatalecticum, alcmanium ab Alcmane poëta itidem lyrico appellatum, sono dichrono praecedens superans, ex quinque iambis integris, qualia sunt graeca multa apud Aristophanem, et illud Latinum quod Servius affert:

Spernis decorae virginis thorum,

et Hispanum hoc»:

Conviene mal dormir por bien velar.

---

1) *Nos érudits historiographes et bibliographes MM.* Gayangos *et* Vedia *ont fai remarquer que l'ouvrage de Salinas, de même que les* tratados de cifra *pour jouer de la vihuela de nos fameux vihuelistas Luis* Milan, *Luis de* Narváez, Fuenllana *etc. cite le commencement de quelques romances et chants anciens, dont plusieurs sont tout à fait inconnus. Procéder en ce moment à la recherche, de ce que les vihuelistes contiennent de Folk-lore, serait complètement inutile et nous forcerait de donner à cette étude une étendue trop vaste. C'est un travail spécial qui demandera beaucoup de patience et d'érudition.*

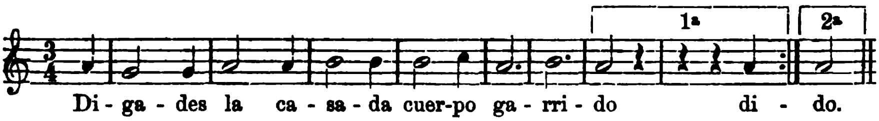
De cette cantilène il ne cite que le premier vers qui s'adapte à cette mélodie:



«Reperiuntur apud Hispanos in hoc metri genere multae cantilenae, sed cum epodo ferme omnes metri trium pedum et silentio etiam in medio trium temporum, qualis est illa vulgarissima:

Mongica en religión me quiero entrar,
Por no mal maridar.»

Plus loin, il ajoute qu'au mètre Choriambicum *on peut adapter les chants populaires, nommés* bueltas, *de la manière suivante:*



«ad quos modos ac numeros canitur saepe ab Hispanis hoc metrum bis repetitum».

Suivent plusieurs genres de trimètres hypercatalectiques: «in sonis ad hoc metri genus videtur institutus cantus hujus cantilenae vulgatissimae cum epodo dimetri acatalectici:





Le chapitre VI offre une abondante documentation folk-lorique: De variis trochaicorum metrorum speciebus, et ante omnia de epiplocis, per quas alia ex aliis metra nascuntur. *Parlant du mètre nommé par les grammairiens grecs* pancratium, *il dit qu'il se compose de* «una dipodia et dimidia seu tribus pedibus simplicibus, quod Ithyphallicum ab obscoenis phallorum imagunculis, puto, quas in Dionysiis cum cantu circumferebant; quale est illud quod metrici scriptores afferunt:

Bacche, Bacche, Bacche,

simile huic Italo:

Dali, Dali, Dali,

in quo metri genere multi cantus apud Hispanos instituti reperiuntur, qualia sunt haec:



Quo metri genere constare videtur Hymnus ille cacometer:

Ave maris stella
Dei mater alma.

Ad hunc enim cantum aut huic similem in Ecclesiis quibusdam cathedralibus pangi solet diebus inter octavas festivitatum Deiparae Virginis, et illud etiam:



*Le mètre nommé Euripedaeum, qui se compose de trois pieds simples, à son dichrone avec un temps de silence, comme ce vers d'*Horace:

Non ebur neque aureum,

et ces deux de St **Augustin:**

Mundus iste quem vides — A Deo creatus est.

s'adapte à la chanson populaire que voici:



Il rapporte au dimetrum acatalecticum (quod integris duabus dipodiis constat) *l'hymne liturgique*

Pange lingua gloriosi,

lequel dimètre, poursuit-il, selon d'anciens auteurs vocatur autem alcmanium a grammaticis . . . .

«Cantus eorum hic esse potest:



quo metri genere pangi possunt omnes illae Hispanae copulae, sic enim vocantur, quae dicuntur artis regiae, octo syllabarum, omnium usitatissimae narrandis historiis, et fabulis aptissimae qualis est illa:

Canta tu Christiana Musa

et in historiis:

A cavallo va Bernardo.

Quintae differentiae temporum decem et octo primum est trimetrum catalecticum constans duabus dipodiis et dimidia et sono dichrono.» *A ce mètre nommé* Archilochium *correspond le chant espagnol:*



Parlant ensuite du mètre quod sapphicum vocatur, *il prévient le lecteur, que* «in omnibus hypercatalecticis praeter silentium unici temporis necessarium, pedem etiam integrum voluntarium sileri posse: ut quemadmodum prima dipodia coepit a manus positione, ita et ultima in eandem desinat: ut ostenditur in vulgaribus, quas Lusitani «Follias» vocant, ad hoc metri genus et ad hunc canendi modum institutis, qualis est illa, cujus cantus usitatus est:



Septimae differentiae viginti quatuor temporum primum est tetrametrum catalecticum, quod archilochium et epicarmium vocatur, constans septem pedibus simplicibus et sono dichrono . . . .» *Le caractère de ce mètre est* agitatum et volubile, *comme ce vers de* Victorinus:

Tale quale vere dulce sibilat teres donax,

lequel comme on le voit se compose d'un dimètre acatalectique et d'un dimètre catalectique: «nam proprium hujus metri est secundam dipodiam, seu quartum pedem una cum dictione finire, quo metri genere plurimae, apud Hispanos vulgares cantilenae panguntur, ut illa, quae ad hunc modum cani solet:



Panguntur etiam hoc metro historiae, aut fabulae, dum festinanter volunt eas homines cantu percurrere, multis modis, ex quibus hic est unus:



Au chapitre VII il traite: De metris, quae fiunt ex tribrachis et spondaeis . . . . *Je n'y trouve qu'un exemple qui puisse nous intéresser, quand il définit les* «tribrachi exempla usque ad octo syllabas, in quibus unum tempus deest tribus implendis; et in his, quae paulo superius posita sunt, usque ad sex sonos, hoc est, ad duos integros tribrachos, post quos ad initium tertii nihil silentii debetur . . . Est tamen in hoc metri genere apud Hispanos celeberrimum et usitatissimum dimetrum catalecticum tribus pedibus et sono dichrono vel duobus monochronis constans cum alio etiam tribus pedibus et dichrono sono constante copulari solitum, vel ex duobus compositum tetrametrum catalecticum, quale reperitur in cantu cujusdam cantionis, quae cum ab Hispanis Judaei fuerunt exterminati,[1] vulgo canebatur, qui talis est:



Ad cujus thema missam Joannes Ancheta[2]) tunc non incelebris symphoneta composuit . . . .

Au chapitre VIII (De dactylicis metris et variis eorum speciebus) *il donne, à l'appui de ce qu'il expose, l'exemple de cette cantilène vulgaire, laquelle* «omnes vulgares viri ac foeminae cantitant:



Au chapitre IX (De assertione D. August. propter quam in musicos sui temporis invehitur, et de reliquis dactylicorum speciebus) *il place le premier fragment de la chanson populaire* «Mal haya quien á vos casó» *qu'il complète plus loin comme exemple du* trimetrum hypercatalecticum sive heptemimeris dactyla constans pedibus tribus et sono dichrono.»

Il complète le fragment cité en disant: «Inveniuntur etiam multarum vulgarium cantilenarum cantus, in quibus hujus generis metra a viris et foeminis panguntur, sed ex duobus metris minoribus composita, et plerumque ex heptemimeri dactylica cum epodo ex semipede et duobus pedibus

1) *Le décret d'expulsion des juifs fut publié l'année 1492.*

2) *En 1489, il fut nommé chantre et chapelain des Rois catholiques. Il mourut à Azpeitia (Guipuzcoa l'année 1523).*

constante: sed ita ut in omnibus sedibus possint habere dactylum vel spondaeum et proceleusmaticum, in quinta tamen plerumque dactylum aut proceleusmaticum, in sexta solum spondaeum, ex quibus duos cantus apponemus; alter est, ad quem haec Hispana pangitur cantilena:



Et omnes versus hexametri cantari possint, additis aut detractis sonis, prout dactyli aut proceleusmatici plures paucioresve fuerint, dum modo tempora huic numero debita semper in omnibus custodiantur.«

En effet, la figuration mélodique étant transformée, «ad eundem modum canitur alia vulgaris, nisi quod habet in prima sede proceleusmaticum et in quinta dactylum:

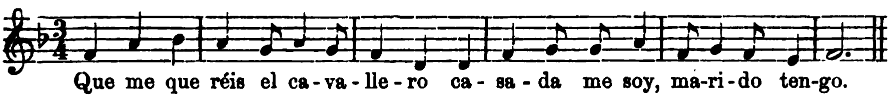


Alter est, quem supra posuimus, mutatis in sonis ut in verbis dactylis et spondaeis:



Le chapitre X (De metris anapaesticis et variis eorum speciebus) *offre de curieux documents pour le folk-lore.*

D'abord celui qui est emprunté à la vieille romance Que me quereis et caballero, *et qu'il place parmi une des variantes du* dimetrum catalecticum, *nommé* paroemiacum. «Cantatur etiam vulgariter hoc metrum, sed tertium pedem frequenter amphibracum faciunt, primum et secundum spondaeos aut anapestos est in ea cantione usitatissima (quae hunc ad modum pangitur):



Il traite ensuite du trimetrum brachicatalecticum; dipodiis constat duabus et pede simplici . . . ut in hoc cantu datur agnosci, ad quem pangitur haec Hispanica cantio:



cum epodo ex proceleusmatico et anapaesto et spondaeo tali:



Ad quos modos haec latina pangi possunt:

Jacet in thalamo specie tibi virgo decens
Nitidaque nimis et fulgens.

a quo idem hoc metrum Pindaricum appellatur.»

Il ajoute ce détail très curieux: «Ad hoc metri genus Orlandus Lassus inter hujus aetatis symphonetas admodum celeber, quo nos Romae et Neapoli familiariter usi sumus, in ea cantione, quam fecit super verbis Salomonis «Quid prodest stulto habere divitias» et quae sequuntur, tenorem quendam instituit, qui saepe voluntariis silentiis repetitus, cum necessario nihil silere deberet, canit ea verba omnibus notissima «Vanitas vanitatum et omnia vanitas», ad hunc modum:



syllabarum paritatis habito respectu, et collocato in tertia regione spondaeo, et quas nos minimas *(croches en notre transcription)* esse volumus, ille semiminimas fecit. Sed quoniam ex illis verbis non potest hujus metr ratio deprehendi, nos hoc metrum illi tenori adaptavimus:

Mala gaudia mixtas semper habent lachrymas.

Utuntur nostrates hoc metro in ea cantione, quam vocant, «Las quexas» *(les Plaintes)*, sed variato; nam pro duobus ultimis anapaestis amphibrachum et spondaeum substituunt .... cujus hic notissimus cantus est:



cum pedis silentio voluntario in continuatione, vel cum sonis absque verbis ut fieri solet in tibiis, ad hunc modum:

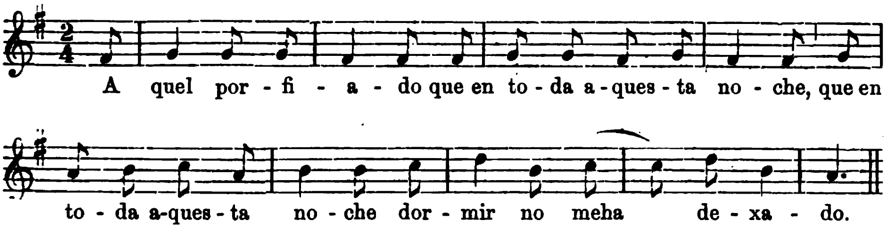


Comme exemple du tetrametrum brachicatalecticum, *qui se compose de sept pieds simples et se termine par un anapeste et un spondée* «quadrat —

dit-il — cantui cujusdam Hispanae notissimae cantilenae si, pro specie, decore ponas, qui talis est:



Le chapitre XI traite: De metris, quae fiunt ex amphibrachis et de variis eorum speciebus, *et parmi les exemples latins du* dimetrum acatalecticum constans una dipodia, seu duobus pedibus simplicibus, *il cite la chanson suivante:*



et l'explique en ces termes:
«prius constat duobus amphibrachis, posterius proceleusmatico et amphibracho: in quorum repetitione nihil silentii debetur. Concluditur autem hoc metrum dipodia iambica et bacchio.»

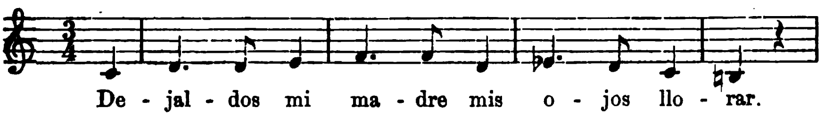
Une citation seulement du chapitre suivant, — le douzième du livre VI (Quid scripserit Victorinus circa metra, quae fiunt ex proceleusmaticis et de variis eorum speciebus) — *se rapporte au folk-lore. C'est un chant populaire au temps de Salinas:*



Le chapitre XII (De metris, quae fiunt ex pedibus quinque temporum, quae paeonica uno nomine ab his, qui de re metrica scripserunt nuncupantur.) *offre deux exemples, dont le premier se rapporte au* tetrametrum catalecticum *qui correspond au vers latin:*

Bacchare laetare praesente nunc me

et à la chanson espagnole suivante (in cantu sic):



cum hoc dimetro catalectico . . . .



Le second se rapporte au tetrametrum acatalecticum *latin*

Bacchare laetare praesente Frontone

«et hoc Hispanum

Casóme mi padre con un caballero

et quod sequitur ex paeone tertio palimbacchio,

Cada hora me llama hija de un pechero

cum hoc dimetro catalectico,

Y yo no lo soy

quod sic vulgo cani consuevit:





A propos du mètre cretico et trochaeo *il dit:* «cujus cantus et saltatio apud nostrates in usu frequentissimo solebant esse a Mauris, ut reor, accepta, nam verbis etiam arabicis canitur:

Calvi vi calvi Calvi aravi.

Cantus autem talis est:



Parmi d'autres citations, Salinas, au chapitre XIV, donne la notation d'une ancienne romance. Ce chapitre traite De metris, quae fiunt ex pedibus senorum temporum, et primum de molossicis et antispasticis. «Ad quem cantum Hispani plurimos ex his, quos «Romances» vocant, enuntiare solent:



Si molossus percutiatur in ultima — *ajoute-t-il* — ut diiambus etiam in ultima feriatur, quod iambi natura postulat, cujus cantu ab Hispanis accepto utuntur Itali ad saltationis genus, quam «Gallardam» appellant, et optimi modulatores ad discantandum, ut dicunt, qui talis est:



Super quem tenorem ego Romae modulantem audivi coram Paulo III Pont. Max. Franciscum Mediolanensem, qui fuit sui temporis Citharoedorum facile princeps, et mihi valde familiaris.»

Parmi les variantes du trimetrum hypercatalecticum *(composé de trois pieds entiers* et syllaba) *il présente en exemple la chanson espagnole:*



et celle-ci (qui cantus est hujus Hispani prioribus longis primi et tertii pedis in duas breves solutis):



Et cette autre relative au tetrametrum acatalecticum, *composé de quatre pieds entiers* «et hoc rusticum Hispanum a messoribus cantari solitum priori quarti pedis longa in duas breves soluta:

Segador tírate afuera deja entrar la espigaderuela.

Quod si ponas «espigadera» pro «espigaderuela» metrum erit manifestius, quod hic ipsius cantus ostendit:



Deux documents curieux se présentent au chapitre XV (De metris, quae fiunt ex ionico a majori, et de variis eorum speciebus): *le premier comme exemple d'une variante du* dimetrum acatalecticum (constans plerumque hoc ionico et dipodia trochaica, quae totidem est temporum etc.). *Il s'agit, comme on l'aura deviné des compositions,* quas «Romances» appellant. *Ce mètre s'adapte, dit l'auteur à ces* «compositiones Hispaniae quibus historiae seu fabulae narrantur, ab antiquis nostris canebantur, qualia sunt haec, quorum cantus antiquissimus et simplicissimus hic erat:



Le second à propos du «cantus metri, quod Hispani «Las vacas» appellant, discrepat ab eo, quo panguntur apud Romanos illae stantiae «romaneschae» dici solitae, quod ipsi cantus et metra rite demonstrant, Hispanum (in quo trochaei sunt omnes, ut cantus ostendit):



Romaneschum

Bella citella de la magiorana

in quo primus est molossus, alter ditrochaeus, tertius item molossus et syllaba, ut apparet in hoc cantu:



Salinas cite un autre document curieux, quand au chapitre XVI il traite De choriambicis metris et duodecim eorum speciebus, *en faisant ressortir l'affinité de certains vers de* Térence *avec certains autres* vulgari sermone *de la Basse-Allemagne* . . . . «quorum cantus is esse potest ad quem inferioris Germaniae catholici vulgari sermone pangunt Psalmum piacularem omnibus notissimum «De profundis» interposito sono post tertium choriambum loco silentii ad hunc modum sub his verbis:

Aus hertzen grondt schrey ich zu dir

quibus respondent haec Hispana:



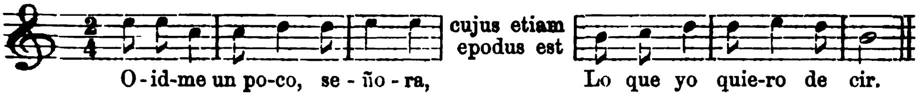
Le chapitre XVII (De metris ex ionicis a minori et ex aliis pedibus, qui restant, constantibus) *intéresse notre étude par le* cantum quem «Romanescum» vocant. *Il se présente d'abord sous cette notation:*



et plus loin avec de légères variantes,



Une chansonette espagnole vient à l'appui du mètre anaclomenum, quod Galliambum vocatur:



Autre exemple du Glareanus «qui cantus idem est cum eo, quem Romae castaneas venditantes sub his verbis cantitant:



cujus etiam anaclomenon reperitur apud Graecos, quod Latinum esse tale potest:

Paphias amor columbas Cythereae,

cui simile est hoc Hispanum (in cantu sic):



Reperiuntur tamen apud Hispanos — *continue l'auteur* — aliquae metrorum generis dispondaici, atque ex aliis pedibus octonorum temporum species diversis longarum resolutionibus variatae, ut est monometrum hypercatalecticum constans dispondaeo et syllaba duabus prioribus longis in breves solutis, quale est Hispanum hoc, ut ejus cantus ostendit:



et dimetrum brachicatalecticum una syllaba majus his, ut hoc modo positum sequens Hispanum



et quod sequitur ejusdem quantitatis per tribrachum et trochaeum et molossum procedens:



et dimetrum catalecticum constans septem syllabis longis, quale est ultimum hujus cantilenae:



qualia sunt haec itala:

Tempo fù che ben andò:
Vissi lieto senza pene,
Si ch'andò, che l'andò bene:
Hora va quanto mal può.

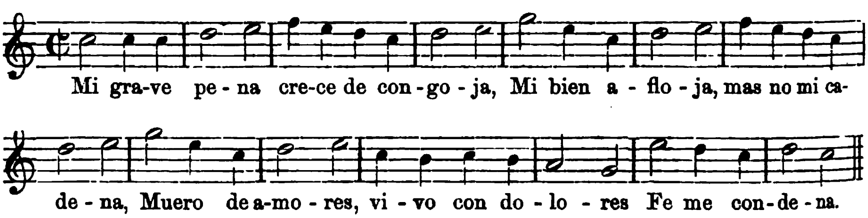
Et dimetrum acatalecticum duobus dispondaicis integris constans, quale est illud Hispanum cujusdam ad canes dominae loquentis antiquum ac impolitum dimetro brachicatalectico subditum, quorum utriusque simul talis est cantus:

> Perricos de mi señora
> Non me mordades agora.«

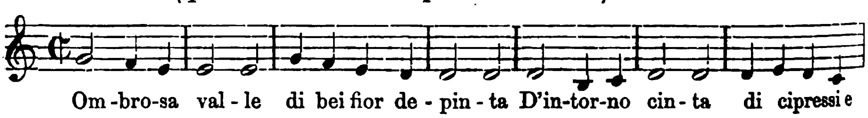
Il fait observer, qu'à son avis, cette versification n'a été établie ni par les Grecs, ni par les Latins, ni par les Français, ni par les Italiens, «sed ab Arabicis ad Hispanos, postquam Hispanias ceperunt, quas plures septingentis annis occuparunt, aliis cum multis et moribus et verbis ac canticis credibile est commigrasse. Sed inter alias horum metrorum species eam, quam superius in capitis tertii fine promisimus, apponemus, quae reperitur in cantu, quo utuntur Itali in saltatione, quae «Pavana Milanesa« sive «Passo e mezzo» vulgo vocatur, cujus metrum dici potest octometrum: quoniam octo dispondaeis constat, ut illic ostendimus, quod apparet in hoc cantu:

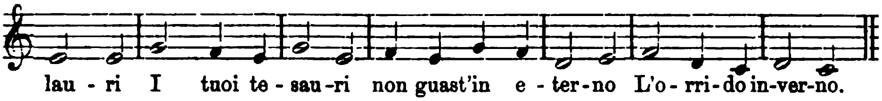


La matière du chapitre XVIII: Quod non minus silendi, quam canendi habenda sit ratio cantoribus, et quid ante silentium pedibus addatur, *n'intéresse pas nos recherches. Le suivant:* Partes pedum quibus in locis ponendae et silentium, quod illis debetur, *nous offre deux chants d'une grande beauté, l'un espagnol, l'autre italien. L'auteur parlant de la place du spondée* in secunda vel in prima sede, «quod poetis facere licet», *ajoute:* «Idque omnes Latini fecerunt, ut apud Horatium factum saepe invenitur, quo plus haberet ponderis et gravitatis; cui contrarium fecisse Hispani videntur atque Itali, qui, ut levius hoc metrum curreret, primi cretici ultimam longam corripuere, et dactylum eum fecerunt. Secundi vero metri, ex quo componitur, ex paeone tertio longa correpta proceleusmaticum instituerunt ad hunc modum (quae sic cani solent):



Itali vero sic (quos versus sic Neapolitani canunt):





Unde licet eis sequentem strophem incipere ab ultimo adonico repetito Hispanis hoc modo:



Italis vero sic:



. . . . Videntur etiam Ecclesiastici in hymnis ad hoc metrum compositis canendis, vulgares imitari voluisse ad eandem cum illis legem hoc metrum canentes parum curantes syllabarum quantitatem, tertiam enim cretici et paeonis tertii corripiunt contra legem metri ad hunc modum:



in quo praeter hoc, quod veram rationem hujus metri componendi videntur ignorasse, multum ab illa veterum canticorum gravitate ad recentiorum levitatem deflexisse deprehenduntur.»

Notons encore la chansonette suivante insérée dans le même chapitre.



Nous ne nous arrêtons pas aux chapitres XX, XXI et XXII qui terminent le Livre VI; au point de vue du Folk-lore ils ne renferment rien qui se rapporte à notre sujet.

Il en est de même du Livre VII^e et dernier de l'ouvrage qui traite: De metri et versus differentia, et de versus nominis etymologia. *Pour confirmer sa théorie, l'auteur allègue plusieurs exemples cités dans le livre précédent; nous ne pourons utiliser qu'un très petit nombre de citations nouvelles.*

En traitant au chapitre VI de l'excellence du vers héroïque et surtout des iambici senarii, *il cite ces vers connus:*

Los brazos traigo cansados de los muertos rodear.

et ajoute: «Ubi posterius membrum aequivalet priori, quoniam unum tempus, quod nunc siletur in fine, ab antiquis voce canebatur in hunc modum:

Los brazos traigo cansados de los muertos rodeare.»

Salinas ne donne pas la mélodie, sur laquelle se chantait cette romance à son époque. Nous la connaissons pourtant par le traité de tablature pour vihuela de Enríquez de Valderrábano, *imprimé en 1547 sous le titre de* Silva de Sirenas.

Le texte de Salinas comme celui que donne Valderrábano ne sont pas le début de la vieille romance espagnole, qui célèbre la défaite de Ronceraux. La plus ancienne paraît celle qui commence par cette strophe:

Los brazos trayo cansados
De los muertos rodear[1])
Fallo todos los franceses
No fallo a Don Reinalte.

Cette strophe et celle de la Silva de Sirenas *diffèrent non seulement par le nom du chevalier dont on rappelle la mémoire, mais par la langue modernisée dans le livre de Valderrábano. L'une fait mention de Don Reinalte (Renaud de Montauban?), l'autre de Don Beltran. La Chronique de* Turpin *paraît donner raison à la leçon de Enríquez, car on cherchait le corps de Don Beltran et non celui de Don Reinalte.*

Je laisse à un critique judicieux le soin d'élucider les questions suscitées par l'exemple que cite Salinas (il devra tenir compte de l'ouvrage de notre auteur, de celui du vihueliste Valderrábano, du Cancionero *de Romances de 1550, et surtout du* Cancionero musical de los siglos XV y XVI *transcrit et commenté par* Barbieri), *et je transcris ici le texte poétique du traité de tablature de Valderrábano. Comme le lecteur le verra, il n'y est pas question de* Don Reinalte *mais du personnage de la chronique de Turpin.*

Los brazos traigo cansados
De los muertos rodear:
Vi á todos los franceses
Y no hallo a Don Beltran.

Dans le Romancero *de* Duran *la romance relative à la mort de Don Beltran, empruntée au* Cancionero *de 1550, commence ainsi:*

En los campos de Alventora

et on compte seize vers avant d'arriver au passage:

Los brazos llevo cansados etc.

Au chapitre suivant, Salinas cherche la relation entre un penthemimeris versus *italien et d'autres vers latins en faisant cette observation:* «et quam-

---

1) Rodeare *était probablement l'ancienne leçon comme dit Salinas.*

quam hujusmodi versus apud Latinos et Graecos, quod equidem sciam, non reperiuntur, in vulgaribus cantilenis eos reperire facile est, ut in hac Hispana (quod ejus cantus ostendit qui talis est):



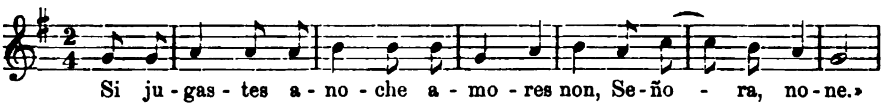
Comme exemple du sujet traité dans le chapitre XIX (De his versibus, qui ab hexametro per detractionem syllabarum aut pedum ex ejus principio nascuntur) *il dit:* «Ex hac etiam hexametri parte cum ithyphallico metro conjuncta hujusmodi versus componitur:

Mea tibia dicere versus destitit Latinos

et hic

Priamique evertere gentem fata jam parabant.

Quo versus genere foeminae nostrates frequenter in suis canticis utuntur, ut ostendit haec notissima cantilena (et multo magis id manifestum facit ejus cantus ipsa notior, qui talis est):



On ne peut passer sous silence un détail curieux qui se trouve au chapitre XXII (De aliis versibus, qui per detractionem aut transpositionem syllabarum, vel pedum, ex iambico trimetro manare deprehenduntur). *J'y relève ceci:* «Hujus autem odes cantus *(odes qui rappellent les chants sacrés de* St Ambroise, *de* Prudence *et plusieurs poésies d'*Horace *e qui* «eodem dimetro persecutus est, non continuato tamen nec in primo loco, sed in secundo aut tertio semper ut epodo collocato etc.) apud Henricum Glareanum institutus reperitur: quamquam ille nihil aut parum curat puri sint versus necne: sed ita in sonis ut in verbis pedes quatuor temporum loco trium admittit, et spondaeos pro iambis facit: unde plausus semper claudicat: quod in primis duobus versibus non accidit ob eorum puritatem. Quod melius videtur advertisse Godimelus quidam Visuntinus, qui vel ratione ducente, vel ipsa veritate cogente, in hac ode et in aliis [1]), quas ad quatuor vocum cantum accommodavit, potius tempora numero debita, quam syllabarum quantitatem observavit. Sunt autem duo primi et puri versus hi:

Non ebur nec aureum
Mea renidet in domo lacunar

quibus respondent hi duo Hispani, et cantus eorum hujusmodi:

1) *Nos lecteurs sauront à quelle œuvre de Goudimel Salinas fait allusion.*



«Que mal vecino es el amor» aequivalet «Mea renidet in domo» et «amargo», «lacunar». Potest autem is acephalus fieri detracto ab initio «que» hoc modo:

Mal vecino es el amor

cujus epodus erit:

Amor amargo, mas que hiel amarga.

Il n'y a pas dans l'œuvre de Salinas d'autres exemples intéressant le folk-lore *castillan du XVIe siècle. Nous pouvons terminer ici pour le moment notre travail de simple exposition. Il faudra le compléter un jour en confrontant, pour les juger, les éléments qui ont persisté et persistent encore dans la region castillane. Ce nouveau travail trouvera dans les exemples de Salinas ses preuves et ses appuis.*

Cela, augmenté de quelque chose de plus, comme dirait Cervantes, *mérite un chapitre spécial.*

Deo volente *ce nouveau chapitre verra le jour, quand nous aurons eu le temps de nous en occuper à loisir.*

Samuel und Gottfried Scheidt.

Neue Beiträge zu ihrer Biographie

von

Arno Werner.

(Bitterfeld.)

---

1. Samuel Scheidt.

Während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts lebten sowohl in Halle, als auch in dessen näherer und weiterer Umgebung — mehrfach in Pfarrhäusern — Familien des Namens Scheidt. In Halle selbst wohnten als Träger dieses Namens der »ehrbare und weise Michael Scheidt«[1]), ferner »des Raths Bierschenke« Kurth[2]) und Konrad[3]), endlich der »wohlverordnete Bornmeister« Konrad Scheidt, der Vater unserer beiden Organisten, der am dritten Weihnachtsfeiertag 1555 geboren war[4]). Er war subalterner Beamter und hatte als Bornmeister (genauer Unterbornmeister) die Aufsicht über einen Salzbrunnen zu führen. Es ist sicher, daß er sich in den Zeiten, als der Salzhandel noch blühte (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), äußerlich wohl stand. Seine Frau war eine geborene Achtmann[5]). Von den Kindern, die der Ehe entsprossen, sind uns drei bekannt geworden: Samuel, Gottfried und Martha. Den 9. Februar 1616 wurde Martha Scheidt »Herrn Conradt Scheids des Thals Bornmeisters eheliche Tochter« mit dem Bürger und Kramer Franz Donat (Dhuno) in der Ulrichskirche zu Halle getraut[6]). Donat nannte seinen im Jahre 1622 geborenen Sohn seinem Schwager zu Ehren Samuel; »Samuel Scheyd, Hans Silbermann und die Hans Knochin« vertraten Patenstelle[7]).

Samuel, der ältere der beiden Knaben, ist 1587 geboren. Da sich in den Taufbüchern von St. Marien eine darauf bezügliche Eintragung nicht findet, so bleibt nur die Annahme übrig, daß der Vater zu dieser Zeit, wie die meisten Beamten des Salzwerkes, zur Moritzkirche gehörte, deren Kirchenbücher leider über 1640 nicht zurückgehen. Das berühmte, musikpflegende Gymnasium seiner Vaterstadt ist, nach seiner Vertrautheit mit der lateinischen Sprache zu schließen, seine Bildungsstätte gewesen. Matthäus Birckner, der bis 1599 am Gymnasium als »Collega Cantor und in Musica Theoretica und Practica laboriret«, muß sein

---

1) Marienkirche zu Halle, Traubuch, 1616. 2) Ebenda, Taufbuch, 1608.
3) Traubuch, 1610. 4) Laut der Grabstein-Inschrift. 5) Siehe unten S. 415 f.
6) Traubuch, 1616 (9. Febr.). 7) Ebenda, 1622 (28. Mai).

erster Lehrer gewesen sein. Sicher gehörte Samuel einem der beiden Sängerchöre an, welche die Kirchenmusiken zu »bestellen« hatten. Die Annahme liegt auch nahe, daß er als Chorsänger an den Komödien, die zur Zeit der Amtsführung des Rektors Cäsar (1583—1604) mit allem Pomp aufgeführt wurden, teilnahm[1]).

Samuels Neigung und Befähigung zur Musik müssen sich bald und nachhaltig bemerkbar gemacht haben, da der Beschluß gefaßt wurde, ihn zu weiterer Ausbildung zu dem Amsterdamer Orgelmeister Sweelinck zu senden, dessen Ruhm die norddeutschen Lande erfüllte. Nimmt man an, daß Samuel annähernd so lange als sein Bruder den Unterricht dieses Meisters genossen hat, so wird er um 1605 Halle verlassen haben. Gleichzeitig mit ihm machte Paul Siefert auf Kosten der Stadt Danzig Studien bei Sweelinck[2]). Der vortreffliche Erfolg des Unterrichts bei Samuel ließen in dem Vater den Entschluß reifen, auch seinen zweiten Sohn dahin ziehen zu lassen. Die Rückkehr Samuels erfolgte spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1609.

Ehe wir auf die Art und den Ort seiner Amtsthätigkeit näher eingehen, werfen wir einen kurzen Rückblick auf die Ergebnisse der bisherigen Forschung über den Meister. Die älteren Werke von Gottfried Olearius[3]), Walther[4]), Jöcher[5]), Dreyhaupt[6]) u. a. bringen die nur ganz allgemein und kurz gehaltenen Angaben über sein Leben und seine Thätigkeit richtig, während sich in Abhandlungen aus neuerer Zeit mehrfach irrtümliche Annahmen finden. Seiffert[7]) meint, daß Scheidt von der Mitte des Jahres 1609 bis zum 23. Mai 1624 Organist an der Moritzkirche, von 1620/21 ab bis an sein Lebensende auch Kapellmeister des Administrators Christian Wilhelm gewesen sei, und bezeichnet als Ort seiner Thätigkeit die Domkirche. Demgegenüber ist Folgendes zu bemerken. Halle war seit Jahrhunderten die Residenz der Erzbischöfe vom Erzbistum Magdeburg gewesen. Auch nach Übertritt des Domkapitels zum evangelischen Bekenntnis blieb der Titel Erzbischof bestehen. Im Falle der Verheiratung legte der Träger dieser Würde formell sein Amt nieder, um jedoch sofort vom Domkapitel als weltlicher Administrator des Erzstiftes wieder gewählt zu werden. Seit 1513 waren dies immer

1) Dreyhaupt, Beschreibung des Saalkreises, II, 1751. S. 599.

2) Senatsbeschluß vom 22. Januar 1608. Aktenstück im Danziger Stadtarchiv. Abt. XLII, Fascikel 150.

3) Beschreibung der Stadt Hall in Sachsen, Leipzig 1667.

4) Musikalisches Lexikon, 1732.

5) Allgemeines Gelehrten-Lexikon.

6) Beschreibung des Saalkreises II. Halle 1751, S. 708.

7) Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Band. Tabulatura nova von Sam. Scheidt. Leipzig 1892, S. XII. Ebenfalls Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, S. 188ff.

Hohenzollern'sche Fürsten gewesen. Nachdem 1598 die Brandenburgische Kurwürde auf den bisherigen Administrator Joachim Friedrich übergegangen war, wurde dessen noch unmündiger Sohn Christian Wilhelm sein Nachfolger im Erzstift Magdeburg. Bis zu dessen Großjährigkeit im Jahre 1608 hatte das Domkapitel die Regierung zu führen. Am 1. September 1608 zog der neue Erzbischof in Halle ein; am 28. desselben Monats nahm er die Huldigung der Bürger entgegen. Als Scheidt am 22. Dezember 1624 dem Kurfürsten Johann Georg von Sachsen die drei Teile der Tabulatura nova übersandte, hob er in dem Dedikationsschreiben [1]) hervor, daß er sich in der Bestallung seines »gnädigsten Fürsten und Herrn, Herrn *Administratorn* des Ertzstiffts Magdeburgk« »in das 15. Jahr erhalten« habe. Mit dieser Bestallung kann aber nicht eine Berufung als Organist an der Moritzkirche gemeint sein. Bis zum förmlichen Übertritt des Rates und der Bürgerschaft von Halle zur evangelischen Lehre (1541) besetzten allerdings die Erzbischöfe, Bischöfe und Pröpste die Stellen der Geistlichen und Kirchendiener der Stadt Halle. Da aber bei Einführung der Reformation der katholische Erzbischof und das Domkapitel nicht mehr als Kirchenbehörden gelten konnten und wollten, so fielen die kirchlichen Aufsichtsrechte aus Mangel einer kirchlichen Behörde ganz natürlich dem Rate zu. Derselbe bestätigte von nun an die von der Gemeinde durch die Kirchenväter und Achtmänner gewählten Prediger und Kirchendiener [2]). Die späteren evangelischen Fürsten tasteten diese Rechte nicht an, sie haben kaum jemals ihren Einfluß auf die Wahlen oder Bestätigungen geltend gemacht [3]). Scheidt kann also um ungefähr dieselbe Zeit, in welcher der neue Hofprediger M. Christian Kittel von Christian Wilhelm ernannt wurde (Ende 1608 [4]) oder Anfang 1609 [5])), nur in eine Stellung als Musiker an den fürstlichen Hof berufen worden sein.

Welcher Art war nun diese Stellung? Ein Aktenstück von 1610 meldet, daß bei der Taufe der Tochter eines »Cantzeley Boten« »Samuel Scheit, organist zu Hoffe« Patenstelle vertreten hat [6]). Demnach wurde Scheidt jedenfalls in den ersten Monaten des Jahres 1609 als Hoforganist berufen. Dieses Amt hatte er im ganzen zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts inne. Das bestätigt sich durch eine fernere Eintragung [7]): 1619, *Eodem die* [5. Juni] »Herman Bartell (Barthold)

1) O. Kade, Monatshefte für Musikgesch. X, S. 145 ff.

2) Saran, Der Kirchenordnungsversuch des Rates zu Halle 1677—1679.

3) Vergl. Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle, Halle 1891, II, S. 323 u. 324; desgl. Saran, a. a. O.

4) Dreyhaupt, a. a. O., I, S. 1094. 5) Olearius, a. a. O., S. 353.

6) Taufbuch von St. Marien, 1610 (9. Januar).

7) Taufbuch von St. Marien, 1619.

Musicant in der Clausstraßen einen Sohn getauft, heißet *Samuel*, Pahten: *Samuel Scheidt*, Hoff Organist, Dr. *Benedictus*, Oheimb, die Gerhard Rohrdörffern Cramern am marckt«. Noch als Scheidt 1620 seine dem Fürsten zugeeigneten *Cantiones sacrae* herausgab, bezeichnete er sich als Organist[1]).

In dieser Zeit der Organistenthätigkeit Scheidt's am Magdeburgischen Hofe zu Halle wirkten daselbst auch zwei Kapellmeister: Wilhelm Brade, »fürstlich Magdeb. verordneter Kapellmeister[2])« und Michael Prätorius aus Wolfenbüttel, »Geheimbder Cammer-*Secretarius*« der Gemahlin des Herzogs von Braunschweig. Nach Halle kam Prätorius jedoch nur bei besonderen Gelegenheiten, um die Musik zu leiten. Christian Wilhelm, welcher sich 1615 mit der Braunschweigischen Prinzessin Dorothea verheiratet hatte, ließ im Januar 1616 seine erste Tochter taufen. Zur Feier der Einsegnung veranstaltete er in der Woche nach Ostern 1616 (8.—12. April) der großen Zahl seiner hohen Gäste — es waren weit über 1000 — ein glänzendes Fest, bestehend in Ringelrennen, Wettkämpfen, Konzert, Ballett und Feuerwerk. Wohl genügten Prätorius die Halleschen Orchesterkräfte, doch für den Gesangschor erbat er sich vom Kurfürsten die Unterstützung der Kurfürstl. Kantorei zu Dresden[3]). In einem diesem Ansuchen beigelegten Schreiben an den Inspektor der Kantorei Matthias Hoë von Hoëneg bat er ferner, daß sie ihm »ein Positiff und Geigent *Instrument* mitt anher nach Halla bringen muchten«. Das erstere sollte dem begleitenden Spiele des Hoforganisten Scheidt dienen. In der mit Bildern geschmückten Beschreibung[4]) dieses großartigen, ganz im Geschmack der damaligen Zeit abgehaltenen Festes wird weder des Prätorius noch Scheidt's Name genannt. Jedenfalls erhielt Prätorius die Kapellmeisterstelle »von Haus aus« durch den Einfluß der Fürstin, die seine Tüchtigkeit vom Braunschweigischen Hofe her kannte. Viel öfter wird er aber in Halle kaum gewesen sein, denn das erwähnte Fest war das einzige größere am Hofe Christian Wilhelm's: die Festfreude der Jubelfeier von 1617 wurde durch die drohende Kriegsgefahr bedeutend herabgestimmt.

Auf dem Titelblatte seiner *Paduanen*, *Gagliarden* etc. vom Jahre 1621 bezeichnet sich Scheidt als Organist und Kapellmeister. Im Jahre

1) Titelblatt der *Cantiones sacrae* 1620.

2) Förstemann, Familiennachrichten über Händel, Halle 1843, S. 6.

3) Siehe La Mara, Musikerbriefe I, Leipzig 1886, S. 57 ff.

4) *Repraesentatio* der fürstl. Aufzüge, Ritterspiel auch Feuerwerk und Ballet welches der Administrator . . Christian Wilhelm . . . . . gehalten und angeordnet, Halle 1617. Mich. Prätorius führt als Datum seines Briefes den 30. April an, das Fest war aber schon den 8.—12. April. Noch andere Gründe sprechen dafür, daß ein Schreibfehler des Prätorius vorliegt. Für die beiden »sehr eilends« geschriebenen Briefe wird nur der 30. März in Betracht kommen können.

darauf um die Weihnachtszeit forderten ihn seine Landsleute Elias Rößler und Daniel von Felden zu Danzig auf, sich für die erledigte Organistenstelle an der dortigen Pfarrkirche zu melden. Gottfried Scheidt nennt beim Erzählen dieser Thatsache seinen Bruder den »Hoff-Organisten und Kapellmeister[1]«. Auch später noch, in der *Tabulatura nova*, 1624, legte sich Scheidt beide Titel bei. Es hat also Scheidt nach dem am 15. Februar 1621 erfolgten Ableben des Michael Prätorius neben den bisherigen Organistenpflichten auch die eines Fürstlichen Kapellmeisters erfüllt.

Daß er außerdem noch Organist an der Moritzkirche gewesen ist, wird mehrfach bezeugt. Diese Thätigkeit, welche sich nur auf etliche Jahre erstreckte, liegt in der Zeit vor 1620; denn 1623 nahm der schon längere Zeit im Amte stehende Wolf Eisentraut[2]), der Sohn des alten Organisten der Marienkirche, die fragliche Stellung ein. Der Fall, daß zwei Organistenstellen von einer Person verwaltet wurden, war nichts Ungewöhnliches und hier um so leichter denkbar, als, wie wir dies aus dem Jahre 1644[3]) wissen, auch früher schon der Gottesdienst in der Hofkirche um 9 Uhr, also erst dann begann, wenn der Gottesdienst in den anderen Kirchen beendet war. Auch Scheidt's Nachfolger im Hoforganistenamte, Cyriacus Berger, war »am Sächß. Magdeburgischen Hoffe wie bey der Kirchen zu St. Moritz Organist[4])«. Die dürftigen Einnahmen aus dem Organistenamte zu St. Moritz bewirkten es, daß die Stelle oft unbesetzt war und zumeist im Nebenamte verwaltet wurde. Die noch geringer besoldete Kantorstelle kam sogar zeitweise ganz in Wegfall, ein Chorknabe versah dann die Funktionen. Schubart[5]), der Pastor der Moritzkirche, führt auffallender Weise nur das Scheidt'sche Vermächtnis an; als Organisten erwähnt er ihn nicht.

Erörtern wir nun die Frage: In welchem Gotteshause hat Scheidt als fürstlicher Organist und Kapellmeister gewirkt? Man hat die Marktkirche[6]), die Moritzkirche[7]) und den Dom[8]) als die in Betracht kommenden Räume bezeichnet. Für die Markt- oder Marienkirche hegte er allerdings besonderes Interesse; denn er war als in der Dachertsgasse[9])

1) Eingabe G. Scheidt's an den Rat zu Danzig. Stadtarchiv, Abt. XLII, Fascikel 150.

2) Traubuch von St. Marien, 1623; desgl. Förstemann, a. a. O., S. 6.

3) Olearius, a. a. O., S. 426.

4) Totenbuch von St. Marien, 1674.

5) *Memorial* oder Denkmahl der Kirchen zu St. Moritz, Jehna 1662.

6) Chrysander, Geschichte der Braunschweigischen Kapelle. Jahrbücher für musikalische Wissenschaft I, 1863.

7) Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, S. 184; desgl. oben S. 402.

8) Ebendaselbst. 9) Totenbuch von St. Marien, 1636.

(jetzt Dachritzstraße) wohnhaft derselben kirchlich zugeteilt, dort waren alle seine Kinder getauft; aber dienstlich hatte er nichts mit derselben zu thun. Sein Verhältnis zur Moritzkirche ist bereits dargelegt worden. Der Dom kann auch nicht allein in Betracht kommen. Nachdem dieser 19 Jahre leer gestanden, hielt 1547 Justus Jonas, der Mitarbeiter unseres Reformators, die erste evangelische Predigt in demselben. Wiederum stand er nun ein halbes Jahrhundert unbenutzt, bis er auf Anregung Katharina's, der Gemahlin Joachim Friedrich's, 1589 einigermaßen hergerichtet und als zweite Hofkirche in Benutzung genommen wurde.

Als eigentliche Hofkirche galt die schöne Magdalenenkapelle der Moritzburg, auf welcher die Administratoren ihren Sitz hatten. Nach den geltenden Verträgen hatte der Rat über die Benutzung der Domkirche mit zu bestimmen. Im Jahre 1599 wurde festgelegt[1]), »daß in der Dom Kirchen keine *Sacramenta administriret*, sondern allein die Betstunden und Wochen-Predigten sollten gehalten werden«. So fand von jetzt ab jeden Mittwoch eine Predigt, jeden Sonntag ein Vespergottesdienst statt. In diesen Gottesdiensten aber war im ganzen 17. Jahrhundert in Halle und in dessen Umgebung die Anwesenheit des Organisten nicht erforderlich.

So fand Scheidt bei seinem Amtsantritte die Verhältnisse, und daran hat sich bis weit in die Zeiten des großen Krieges hinein kaum etwas geändert. Der erzbischöfliche Hofprediger und spätere Superintendent des Kurkreises, Paul Röber[2]), stellte noch 1618 die Kapelle der Moritzburg als Hofkirche vor den Dom. Er rühmte, »daß man alle Sonntage in die zwölff oder dreyzehen Predigten *ordinarie* in der Hoffkirchen, Thumb, Stadt, und Vorstädten zu verrichten und in großer *frequenz* zu besuchen pfleget«. Der Administrator Christian Wilhelm hielt sich in den ersten Jahren des Krieges vielfach in Wolmirstedt auf; hier auch knüpfte er 1624 die Verhandlungen mit dem Dänenkönige an; er that damit den ersten Schritt zu seinem traurigen Verhängnisse. Als er später das Erzstift ganz im Stich ließ und sich dem Zuge des Dänenkönigs anschloß, da setzte ihn das Domkapitel ab und wählte den Herzog August von Sachsen, den minderjährigen Sohn des Kurfürsten, zum Administrator (1628). Der Kaiser dagegen wußte es mit Hilfe des Papstes durchzusetzen, daß sein Sohn, der Erzherzog Leopold Wilhelm Erzbischof von Magdeburg wurde. Ihm mußte Rat und Bürgerschaft zu Halle im Jahre 1630 huldigen.

Wallenstein, welcher seit 1625 Halle besetzt hielt, ließ 1630 durch die Jesuiten im Dome katholischen Gottesdienst einrichten. Der Dom-

1) *Recess* E. H. Dom-Capituls zu Magdeburg mit dem Rathe zu Halle, etlicher streitigen Punkte halber. S. Dreyhaupt, a. a. O., I S. 326 ff.

2) Im Christlichen, Evangelischen, Lutherischen Jubel-Jahr, Halle 1618, S. 95.

prediger Mengering wurde vertrieben und fand in Bitterfeld Aufnahme. Als nach der Schlacht bei Breitenfeld Gustav Adolf nach Halle kam, ließ er sich am 11. September (1631) im Dome Gottesdienst halten. Schweden, Sachsen und Kaiserliche waren von jetzt ab wechselweise Herren der Moritzburg und der Stadt. Erst 1638 konnte der inzwischen vom Kaiser anerkannte Administrator August von Kursachsen nach Halle kommen und den Huldigungsgottesdienst im Dome abhalten lassen. Doch bald mußte er sich mit seinem Hofstaate vor den heranrückenden Schweden, welche seit dem Frieden zu Prag 1635 Sachsens Feinde waren, nach Dresden zurückziehen. Seit 1642 wohnte er dauernd in Halle. Die Moritzburg samt der Kapelle war 1637 und 1639 durch Feuersbrunst zur Ruine geworden. Der neue Administrator nahm deshalb seinen Sitz auf der Residenz, dem ehemaligen Neuen Stifte.

Die Hofgottesdienste gingen bald nach 1625 ganz ein, und Scheidt war zeitweilig ohne Dienst und ohne Herrn. In seinen Werken der dreißiger Jahre bezeichnete er sich auch nicht als Kapellmeister, sondern fügte seinem Namen nur die Bezeichnung seiner Herkunft bei[1]. Der Rat von Halle willigte nach längeren Verhandlungen ein, daß, weil die Kapelle der Moritzburg zum Gottesdienst nicht mehr geeignet war, der Dom als Hofkirche in Benutzung genommen wurde. Vom 8. September 1644 an wurde regelmäßig Sonntags um 9 Uhr im Dome für den fürstlichen Hof Gottesdienst gehalten[2]. Zur Abhaltung von Taufen und Trauungen hatte der Rat seine Einwilligung noch nicht gegeben. Als trotzdem kirchliche Handlungen dieser Art mit Einwilligung des Fürsten darin stattfanden, da erhob der Rat Einsprache, doch der Administrator wies die Beschwerdeführer energisch zurück[3]. Die Taufen der fürstlichen Kinder fanden nicht im Dome, sondern im »Fürstlich Magdeburgischen Residentz-Saale« statt[4].

Es ergiebt sich also, daß bis zur Zerstörung der Magdalenenkapelle 1637 diese und in zweiter Linie der Dom, später der Dom allein und in Ausnahmefällen der Residenzsaal als die Räume anzusehen sind, in denen Samuel Scheidt als fürstlicher Organist und Kapellmeister gewirkt hat.

Die Organisten und Kantoren hatten meist, zumal wenn sie gleichzeitig ein Schulamt bekleideten, ein Universitätsstudium hinter sich.

---

1) Neue geistl. Concerten, 1631, 1634, 1635; ferner in »Liebliche Krafft-Blümelein aus des Heyligen Geistes Lustgarten abgebrochen und zum Vorschmack des Ewigen Lebens im zweystimmichten Himmels-Chor versetzet«, 1635.

2) Olearius, a. a. O., S. 426.

3) Hertzberg, a. a. O., S. 464 und 465.

4) Joh. Olearius, Geistl. Rauten-Zweiglein, Halle 1650; desgl. »Der von Gott hertzlich geliebete, reichlich gesegnete und hertzlich vermehrete Augustus«. Halle 1651.

Trotzdem war ihre soziale Stellung, wie auch ihre Bezahlung eine äußerst niedrige. War Scheidt's Stellung als Hoforganist schon eine günstigere, so stieg sein Ansehen und seine Besoldung noch bedeutend durch die Beförderung zum Kapellmeister.

Halle bot mit seinen vielen Hofbeamten, die »bis ufn Leib-Conditer« alle schöne Titel trugen, einen günstigen Boden für besondere Klassenbildungen, und »des hochwürdigsten, durchlauchtigsten Fürsten und Herrn. Herrn Augusti, Postulirten Administratoris des Primat- und Ertz-Stiffts Magdeburg gnädige Verordnungen«[1]) formulierten mit ihrer Einteilung der Bewohner des Erzstifts in neun Rangklassen nur die Ergebnisse einer gesellschaftlichen Entwickelung, die schon längst ihren Abschluß gefunden hatte. Da man mit der Einordnung der musikalischen Beamten ganz besonders gewissenhaft zu Werke ging, so wird es nicht überflüssig sein, einen Augenblick bei diesem Punkte der Verordnungen zu verweilen. Zur ersten und zweiten Klasse sollten gehören: Minister, wirkliche Räte, Hof-*Chevalliers* und der Landadel, ferner Ratsmeister, Stadtrichter und Schöppenstuhl-Assessoren. Die dritte Klasse umfaßte neben dem Amtmann von Giebichenstein, den Geheimen und Kanzlei-*Secretarien* und dem Oberbornmeister über den deutschen Brunnen auch den fürstlichen Kapellmeister. Der vierten Klasse wurden Rent- und andere *Secretarien*, Stadt- und Landrichter, Advokaten, Ratskämmerer, Geheime Kammerdiener, der fünften die andern Oberbornmeister, Apotheker, Hofbuchdrucker und die Fürstlichen Musikanten zugeteilt. Die minderwertigen Hofmusiker, als Trompeter und Pauker, sollten den untersten Hofbeamten, als Leib-Barbieren, Leib-Schneidern u. a. gleichgeachtet werden (6. Klasse). Noch tiefer standen Organisten und Orgelmacher, Schreiber und Goldschläger (7. Klasse); Bauern (8. Kl.) und Gesinde (9. Kl.) bildeten die Grenze nach unten[2]).

Zu den Musikern des Hofes stand Scheidt anscheinend in einem guten Verhältnis; mehrfach vertrat er bei deren Kindern Patenstelle. Auch mit den Familien mehrerer Lehrer des Gymnasiums trat er in nähere Verbindung. Wir schließen es aus folgenden Eintragungen:

»1620, den 12. July dem *decimo* (er war wohl auch Kantor) Johan Leman tochter

---

1) Erschienen 1678.

2) Nach Anführung dessen, was den Kapellmeistern zu tragen verboten ist, wird ihnen anzulegen »vergünstiget, an hohen Fest- und Ehren-Tägen den Männern ein Rock von geringen Sammet, und den Weibern ein Sammet-Wambs, Jt. Tobin, Damast, Terzenel und dergleichen, nebst einer schwartzen Spitze, dessen Elle nicht über vier Groschen und die weissen nicht die Elle über einen Thaler werth ist; Ingleichen zu Winter-Peltzen, Stein-Marder, Iltiß und ander geringen Futter. Deren Weiber ihr Schmuck, welchen sie uf einmal tragen, soll über hundert und fünfzig Thaler nicht werth sein«.

heißt Elisabeth. Paten: Samuel Scheidt, Jungfrau Chatharina Strobergers, die Frau M. Lentzen[1] (Ehefrau des Dompredigers Lentz)«; ferner:

»1632, den 21. Febr. Christoff Arnold *Sexto Collega* eine Tochter heißt Susanna. Paten: H. Rektor R. W. Schultze, die Kapellmeistern Sam. Scheidt, Catharina Hentzerin«[2].

Bei der Wahl der Paten seiner Kinder griff er nur in Kreise, die ihm ebenbürtig oder übergestellt waren, auch bei anderen Gelegenheiten zeigte sich bei ihm namentlich in jüngeren Mannesjahren ein berechtigter Künstlerstolz.

Bis zum Jahre 1625 konnte Scheidt, frei von Sorgen jeglicher Art, nur seiner Kunst leben. In dieser Zeit knüpften sich auch die Freundschaftsbande zwischen ihm und dem weitberühmten Thomaskantor Johann Hermann Schein in Leipzig. Bereits 1619 waren beide gelegentlich der Orgelweihe in Bayreuth einander näher getreten. Als Schein am 22. Juni 1623 seine zweite Tochter Susanna Sidonia zur Taufe brachte, ließ er auch »H. Samuel Scheitt fürstl. M. Capellmeister zu Halle« als ersten Paten in das Kirchenbuch eintragen[3]. Scheidt konnte bei der Taufe nicht selbst zur Stelle sein. Für ihn trat Christoph Schultze ein[4].

Es giebt noch ein weiteres Dokument für die persönlichen Beziehungen Scheidt's zu Schein. In der Tenorstimme des Exemplars der »Krafft-Sprüchlin« Joh. Herm. Schein's findet sich unter dem 16. August 1623 folgender eigenhändiger Eintrag des Komponisten:

»*Amplissimus Senatus Halensis ddt Bibliotheca* 16. *Augusti Ao* 1623. Denen Ehrenvesten Hoch-Achtbaren Hoch undt Wolgelahrten, Hoch undt Wolweißen Herren Raths Mannen und Meistern der Innungen undt Gemeinheit der Löblichen Stadt Halla in Sachßen meinen großgönstigen Herren undt Wolgeneigten Förderern

mittit et offert
autor
mppria.

Folgende Gedanken liegen nahe: Scheidt hatte von der Krankheit der Susanne Sidonia Schein Nachricht erhalten. Er eilte nach dem nahen Leipzig, um sein Patenkind wenigstens einmal zu sehen. Das Gespräch kam auf die Bibliothek der Kirche Scheidt's, und Schein übergab seinem Gaste, der ein eifriger Förderer der erwähnten Sammlung war, für dieselbe ein Exemplar seines soeben erschienenen Werkes. In den *Cantus I* trug er noch seinen Namen, das Jahr und den Tag der Widmung ein. Wenige Tage darauf, am 21. August, starb das Kind.

Von 1620 bis 1624 hatte Scheidt fast jedes Jahr eines seiner Werke in die Welt geschickt. Er hatte es auch zu einem gewissen Wohlstande

1) Taufbuch von St. Marien, 1620.
2) Ebendaselbst, 1632.
3) Arthur Prüfer, Joh. Herm. Schein, Leipzig 1895, S. 21.
4) Ebendaselbst.

gebracht; denn er konnte der armen Moritzkirche die Summe von 200 Florin zum Bau einer neuen Orgel überweisen[1]. Gerade zur Zeit dieses Orgelbaues, Anfang des Jahres 1625, werden reiche Sendungen für die im Herbst 1624 zahlreich verschickten Exemplare der *Tabulatura nova* eingegangen sein. Von Nürnberg wird berichtet[2]:

Erichstag, 9. *novembris* 1624. Samuel Scheiden, *organisten* zu Magdeburg musicalische werck, so er meinen herrn presentirt, soll man etliche organisten und musicos sehen lassen, auch herrn D. Ölhafen hören, was ihme zu verehren sein mochte.

L. F. Behem.

Nachdem die Sachverständigen, zu denen jedenfalls auch der unserem Scheidt wohlbekannte Nürnberger Organist Stade gehörte, ihr Urteil abgegeben hatten, beschloß der Rat am 28. Januar 1625[3] ihm »für sein presentirtes musicalisch werck 12 goldgulden verehren« zu lassen. Wie nach Nürnberg, so wurde auch nach Dresden ein Exemplar nebst Schreiben geschickt[4]; hier war H. Schütz der Begutachter.

Noch in demselben Jahre 1625 eroberten die Wallensteinschen Truppen die Stadt Halle; sie richteten durch jahrelange Bedrückung und Aussaugung den Wohlstand der Bürger zu Grunde. Mitten in den trostlosen Zeiten fand Scheidt doch den Mut, zum Ehestand zu schreiten. Über seine Frau war, außer ihrem Geburtsnamen, nichts zu ermitteln; sie wird in den Kirchenbüchern immer nur »Samuel Scheyds des Capellen meisters Haußfrau«[5] oder »die Frau Capellmeistern«[6], »die Frau Samuel Scheidtin«[7], doch nie mit ihrem Namen genannt. Am 9. Juni 1628 brachte Scheidt sein erstes Kind, eine Tochter, zur Taufe[8]. Er gab ihr den Namen Martha. Als Paten traten Mitglieder der angesehenen Pfännerfamilien Wachsmuth und Krause ein. In der Woche *Lätare*, am 9. März 1630, wurde sein erster Sohn Samuel getauft. Von den Paten ist uns der Pfarrer von St. Moritz Lukas Rudolph bekannt[9]. Das Taufbuch meldet ferner[10]: 1631, 25. August, »den Samuel Scheidten Capellmeister sein Sohn getauft heist Gottfried«. Als Taufzeugen fanden

1) Senff, Predigt bey Einweihung der Orgel in der St. Moritz Kirche zu Halle 1784.

2) Ratsmanuale 1624/25, Heft 8, S. 76.

3) (Nürnberger) Rathsmanuale 1624/25, Heft 2, S. 86.

4) Man findet die hierauf bezüglichen Aktenstücke bei Kade (Monatshefte für Mus. X, S. 145ff) und La Mara, Musikerbriefe I, Leipzig 1886, S. 97ff. Kade giebt nun den 22. September, La Mara den 22. Dezember an. Das Schreiben war aber den 12. September abgefaßt worden, zu ungefähr derselben Zeit, als die Versendung des Werkes nach Nürnberg erfolgte. Das zuletzt angegebene Datum ist im Original mit anderer Tinte in den 22. Dezember umgeändert. Scheidt sandte also erst um die Weihnachtszeit das Dedikationsexemplar nach Dresden ab.

5) Taufbuch von St. Marien, 1629. 6) Ebendaselbst 1632.

7) Ebendaselbst 1632. 8) Ebendaselbst 1628. 9) Ebendaselbst 1630.

10) Ebendaselbst 1631.

sich ein: Die Frau des Licentiaten und späteren Ratsmeisters Friedrich Kosten[1]), der Hofrat Joachim Cäsar[2]), der Sohn des alten berühmten Rektors vom Gymnasium und der Ratsverwandte und Pfänner Augustus Stißer[3]). Die Namen der drei Kinder Martha, Samuel und Gottfried weckten in dem Vater liebe Erinnerungen an das Vaterhaus[4]). Gottfried sank im zarten Alter von 8 Monaten (22. April 1632) ins Grab. Die kirchlichen Behörden von St. Marien bewilligten »das geleute *gratis*«[5]). Bei der Taufe des Sohnes Lazarus (5. Juni 1633) waren zugegen: D. Daniel Schäffer, Assessor des Schöppenstuhls zu Halle[6]), der Pfänner Georg Unruhen[7]) und des Schöppenstuhls Assessor und spätere Landsyndicus Samuel Ritter[8]). Den ihm im Jahre 1635 gebornen Sohn[9]), den er wiederum Gottfried nannte, hoben am 3. Juli aus der Taufe: Johann Kost[10]), Ratsmeister, Scholarcha und Oberkirchvater zu St. Ulrich, der das ganze westliche Europa durchreist und wie Scheidt seine Studien in Holland zum Abschluß gebracht hatte, ferner der *med. D.* und *Practicus*, auch Churf. S. Landphysicus im Stift Merseburg Melchior Grahmann[11]) und Gottfried Kellner's Ehefrau.

Die schwerste Zeit des Krieges waren für Halle die Jahre 1636 und 1637; für Scheidt war diese Zeit wohl die trübste seines ganzen Lebens. Der Chronist berichtet[12]): »Es sind auch in vorigen und diesem wie auch folgenden Jahren (von 1636 ab) durch die schwere, langwierige und mit vielen Schrecken abgewechselte Einquartirung, ein- durch- und Abzüge der widerwärtigen Partheyen, alle drei Haupt-Plagen, Krieg, Pestilentz, Hunger und theure Zeit (also daß ein Scheffel Korn umb 3 oder 4 Thaler verkaufft, ja von den hungrigen Leuten Brod und Gemüse von Kleyen, Hunden, Katzen, der Pferde und Kühe tode Aeßer und andere abscheuliche Dinge .... gefressen worden) zusammen kommen«. Im Sommer 1636 kamen die ersten Erkrankungen an der Pest vor; die Zahl der täglich Sterbenden wuchs zusehends; als die Krankheit verschwand, waren ihr 3340 Bewohner zur Beute gefallen. Das älteste Kind Scheidt's, die neunjährige Martha, wurde am 29. Sept. dahingerafft[13]). Die Geduld und der Glaube des schon schwergetroffenen Vaters sollten eine noch härtere Probe bestehen. Nach kaum vier Wochen starb Samuel[14]) im Alter von sechs Jahren, und nach wenig Tagen fielen die beiden letzten

---

1) Vergl. Dreyhaupt, a. a. O. II, Beilage (Geschlechtsregister) S. 79.
2) Ebendaselbst II, S. 599. 3) Ebendaselbst II. Beilage (Geschlechtsreg.) S. 166.
4) Vergl. oben S. 401. 5) Totenbuch von St. Marien, 1632 (22. April).
6) Vergl. Dreyhaupt, a. a. O. II, Beilage (Geschlechtsreg.) S. 138.
7) Ebendaselbst S. 183. 8) Ebendort S. 132.
9) Taufbuch von St. Marien, 1635 (3. Juli). 10) Dreyhaupt, a. a. O. II S. 653.
11) Dreyhaupt, a. a. O. II, S. 621. 12) Olearius, a. a. O. S. 403 und 404.
13) Totenbuch von St. Marien, 1636.
14) Sterberegister von St. Marien, 1636 (22. Okt.).

Kinder Lazarus[1]) und Gottfried[2]) dem unheimlichen Gaste zum Opfer. In allen Fällen bewilligten die Behörden der Marienkirche freies Geläute. Niedergeschmettert von der Wucht des Schicksals stand das alternde Paar nun wieder allein. Wir haben ein Beispiel, wie Scheidt in der Zeit herbsten Leides seine Fürsorge fremder Not zuwandte. In einem Schreiben an die Domverwaltung legte er Fürbitte ein für eine arme, vertriebene Pfarrwitwe. Sein Eintreten war nicht ganz erfolglos, die notleidende Frau erhielt aus der Domkasse 6 gr. geschenkt[3]). Scheidt wurde noch durch die Geburt zweier Kinder erfreut. Er brachte am 2. Juni 1638 einen Sohn Lazarus[4]) und am 16. Juni 1640 eine Tochter Martha[5]) zur Taufe. Als Marthas Paten sind aufgezeichnet: Frau Anna Mengering[6]), die Ehefrau des Halleschen Superintendenten, der berühmte D. Gottfried Olearius[7]), Pastor und späterer Superintendent, und Hermann Schrader's[8]), des Fürstl. Kanzleisekretärs Hausfrau. Die beiden letzten Kinder blieben den Schwergeprüften erhalten. Die vielfachen Plünderungen und drückenden Kriegslasten, die erst 1650, als die letzten feindlichen Truppen Halle verließen, ganz aufhörten, hatten Scheidt's Wohlstand vernichtet. Kaum daß sich in den dreißiger Jahren, als jeglicher Handel stockte, für seine »Geistlichen Concerte«[9]) in einfacher Bearbeitung in Michael Oelschlägel aus Halle und Johann Birkner aus Erfurt Verleger gefunden; seine kunstvolleren Bearbeitungen konnte er nicht in Druck bringen. Er bot sie in dem »Anderen Theil« der geistlichen Konzerte mit folgenden Worten aus[10]):

»Diese erzehlte Geistliche Concerten, welche also mit wenig Vocal-Stimmen können musiciret werden, seynd auch von mir mit vielen Stimmen componiret in unterschiedene Teil, als nemlich 8. 12. Stimmen, zwey, drey, vier Choren, mit Symphonieen und allerley Instrumenten, auch viel *Tabulaturen* auf der Orgel zugebrauchen, Wer lust hat solche zur Ehre Gottes zu verlegen, und zu drucken, kan sie jederzeit von mir mächtig seyn.

Vale. S. S.

Um seinen Vorrat an handschriftlichen Kompositionen doch in Geld umzusetzen, griff er zu einem andern Mittel. Die hohen Herrn hielten streng darauf, daß die Kompositionen, die ihnen zum alleinigen Gebrauche zugeeignet waren, nicht in fremde Hände kamen; so besagte z. B. die Kantoreiordnung von Sachsen 1568:

---

1) Sterberegister von St. Marien, 1636 (28. Okt.). 2) Ebendaselbst (28. Okt.).

3) Rechnung über Einnahme und Ausgabe der Domkirchen zu Halle 1637. Im Königl. Staatsarchiv zu Magdeburg.

4) Taufbuch von St. Marien, 1638. 5) Ebendaselbst 1640.

6) Vergl. Dreyhaupt, a. a. O., II S. 668 und 669. 7) Ebendaselbst II S. 687.

8) Ebendaselbst II, Beilage (Geschichtsregister) S. 149.

9) »(Neue) geistliche Concerten«, 4 Teile, 1631, 1634, 1635, 1640.

10) »Geistliche Concerten — Ander Theil«, 1634.

»Und wollen nicht gestatten, daß solche und andere Gesenge, so Uns *componiret* werden und wir ingrossiren und notiren lassen, gemein werden, befehlen auch hiermit Unserem Capellmeister, daß ehr solches verhüte und dem Notisten nicht gestatte, einige Muteten abzuschreiben und anders wohin zu schicken[1].«

Auf diesen Umstand bauend, wandte sich Scheidt an den Herzog von Braunschweig und bot ihm seine handschriftlichen Kompositionen zum alleinigen Gebrauch an[2]).

Besonders deutlich gelangt Scheidt's damalige Notlage in Briefen zum Ausdruck, die er an den Rat und den Bürgermeister zu Bitterfeld richtete. Bei Erledigung der Organistenstelle zu Bitterfeld im Jahre 1627 beschloß man, »dem fertigsten unter drey Bürgersöhnen«[3]) die Stelle, welche mit insgesamt 35 Florin dotiert war, zu geben. Die Wahl fiel auf Georg Cramer, den 17jährigen Sohn des Bürgermeisters und Gastwirts zum Bären (seit 1829 Prinz von Preußen). Im Jahre 1637 wurde Bitterfeld durch eine Schwedenplünderung so hart mitgenommen, daß man kaum noch ein Dutzend Menschen in der Stadt fand. Erst nach Jahren stellten sich die meisten derer, welche sich durch eilige Flucht gerettet hatten, wieder ein. Der Bürgermeister und einige vornehme Einwohner waren als Geiseln fortgeführt worden. Cramer's Frau hatte sich anscheinend nach Halle geflüchtet und bei Verwandten Schutz gesucht. Dort lebten Träger dieses Namens sowohl in bürgerlichen Berufskreisen als auch in Scheidt's Kapelle. Noch 1639 war Frau Cramer in Halle; das Taufbuch meldet uns[4]):

»Den 11. Februar hat HE. Georg Kramer Organist sein Söhnlein Georgium zu Hall uffn Neumarkt von HE. D. Justian Webern tauffen laßen. Die Pathen sind gewesen HE. Walther Valtins Obereinnehmers Weib Elisabeth, Christian Meykuß, Pfänner Hall, Jeremias Steche, Bürgermeister zu Brena«.

Die nach Halle führenden Spuren der Familie Cramer, sowie der vertrauliche Ton Scheidt's gegen seinen »lieben Freund« lassen vermuten, daß dieser seine Studien bei unserem Meister gemacht hatte. Wir lassen die interessanten Schriftstücke, welche vor einiger Zeit auf dem Boden des Bitterfelder Rathauses aufgefunden wurden, hiermit folgen[5]).

Adresse: Denen Wol Ehrenfesten, Gros Achtbaren wolgelarten, undt wolweisen Herren Bürgermeistern undt Ratsverwanden wie auch den Herren Kirchvätern, undt Vorstehern der Kirchen zu Bitterfeldt meinen grosg: Herren und Hochgeehrten lieben werthen Patronen.

Wol Ehrenfeste, Gros Achtbare undt wolgelarte auch wolweise, grosg: Herren, Hochgeehrte liebe werthe Patronen, ich habe in meinen alter den lieben got zu ehren,

---

1) Fürstenau, Cantoreiordnung von Sachsen, nach der Revision von 1568.

2) Chrysander, a. a. O., I S. 158.

3) Handschriftliche Aufzeichnungen des Diac. Rackelmann zu Bitterfeld 1776.

4) Taufbuch der Stadtkirche zu Bitterfeld 1639.

5) Die Manuskripte sind in der städt. Sammlung für Heimatskunde und Geschichte des Kreises Bitterfeld.

undt zur erbauung der christlichen Kirchen undt Gemeine ein Tabulatur buch für die H. organisten componirt und drücken laßen, von (100) geistlichen liedern, Her D. M. Lutheri undt anderer gotseligen Männer, uf alle Fest undt Sontage durchs ganze Jhar, wie im Register dieses buchs zu finden, undt zu ersehen, weil den meine grosg: undt Hochgeehrte Herren, liebehaber der Kirchen Gesänge, als habe ich mich unterwunden, denen Herren solches wercklein zu offeriren bitte diese meine arbeit grosg: auf undt an zu nehmen, undt meine gute Intention mehr als das werck an ihm selbst ansehen, undt hinfüro meine Grosg: Herren sein undt verbleiben undt wünsche demselben von Got den Almechtigen ein Glückseliges, frieden, freudenreiches Neues Jhar, Gesundtheit, langes leben undt alles wol ergehen am leib undt seel, Amen.

datum Hall den 25. January 1652.

E. E. undt Achtb.
Dienstwilligster
Samuel Scheidt: F. M. Capel Meister.

Post Scriptum.

Überschicke meinen grosg: Hochgeehrten Herren auch ein gespräch, von den Jesulein, aus des Herren beusti Sprüchlein über die Evangelia, welches ich ihnen zum lieben Neuen Jhar componirt, weil das fest auf liecht Meß beschloßen mit den Weihenacht gesängen[1]), also können meine grosg: Hochgeehrte Herren solches singen laßen in ihrer lieben christlichen Kirchen undt gemeine, hoffe es wirdt ihnen (ohne ruhm) nicht übel gefallen, diser dialogus.

Der Stadtschreiber Lukas Hammer nahm auf dem Rathause das Tabulaturbuch aus den Händen des Boten entgegen, lohnte diesen mit 10 gr. 6 ₰ und gab ihm folgende Empfangsbescheinigung an Scheidt mit[2]):

Von dem Ehrenvesten, Hochachtbaren, undt Kunstreichen Herrn Samuel Scheidten. Fürstl. Magdeburgischen Wohlverdienten Capellmeister zu Halle hat Zeiger dieses ein Tabulaturbuch von 100 geistl. liedern componiret Unß dem Rathe alhier zu Bitterfeldt zu recht eingehendiget, Undt weil anizo der Rat nicht beysammen, als der bohte nicht aufzuhalten gewesen, Alß soll der HE. Capellmeister dißfals innerhalb wenig tagen mit außführlicher antwort Versehen werden, Inmittelß ist dem bohten diese recognition ertheilet worden. Sign. Bitterfeldt d. 24. January ao 1652.

Der Rath daselbst.

Dem bohten ist mit 10 g 6 ₰ gelohnet worden.

Die in Aussicht gestellte ausführliche Antwort war jedoch nach Verlauf von sieben Wochen noch nicht in Halle eingetroffen, darum wandte sich Scheidt in einem neuen Schreiben, in welchem er seinem Unmute über das gänzliche Schweigen des Rates Ausdruck gab, an den Bürgermeister.

Adresse: Dem Wol Ehrenfesten Gros Achtbaren undt wol weisen Herren Georg Cramern, Burger Meister der Stadt bitterfeldt meinen grosg: Herren undt Hochgeehrten lieben werthen Gönner. Ehrenvester Gros Achtbarer wolweiser Grosg: Herr bürger Meister Hochgeehrter lieber werter Gönner den 24. January 1.6.52 habe ich eines

---

1) Bis Lichtmeß durften die Weihnachtslieder gesungen werden.

2) Kopie in der städt. Sammlung für Heimatskunde und Geschichte des Kreises Bitterfeld.

Ehrenvesten Hochweisen Rats brieflein von bitterfeldt bekommen wegen meiner offerirten Tabulatur undt geschriebenen Musicalischen Stückleins undt gesprech auf weihenachten, (Wer ist das Kind Immanuel etc.) izo für 7. wochen. Halte dafür meiner ist vergeßen worden, wie es den der lieben Music undt Componisten alzeit geschicht, bitte meinen grosg: Herren er wolle doch solches aufs neue erinnern, es stehet gegen meinen Hochgeehrten Herren Bürger Meister widerumb zu verschulden nach meinen geringen Vermögen. Mein Hochgeehrter Herr hatt doch alle wochen Post nach Halle. Bestelle denselben nebenst seiner lieben Haus Kirche[1]) in Gottes gnädigen Schuz undt Schirm, datum Hall den 13. Marty 1.6.5.2.

Meines Hochgeehrten
Herren Bürger-Meisters
dienst willigster
Samuel Scheidt
C. M. mp.

Der Brief hatte jedoch nicht den erwünschten Erfolg. Darum sandte Scheidt am 16. Mai wiederum einen Boten mit einem Mahnbriefe nach Bitterfeld. Am 17. Mai präsentierte der von Scheidt bezahlte Bote dem Rate folgendes Schreiben[2]):

Adresse: Denen wol Ehrenvesten Gros Achtbaren wolgelarten undt wolweisen Herren Bürger Meistern, Ratsverwanden undt Herren Kirchvätern der Stadt Bitterfeldt meinen grosg: Herren und Hoch geehrten werthen Patronen.

Wol Ehrenveste Gros Achtbare, wolgelarte undt wolweise Grosgünstige Herren, Hochgeehrte Patronen, undt werthe Freunde, ich habe den 23. January 1. 6. 52. meinen hochgeehrten Herren, mein schlechtes undt geringes Tabulatur büchlein undt ein Klein Stücklein von 8. Stimmen geschrieben undt componirt offeriret, weil aber meine Hochgeehrte Herren mehr zu thun als an meine wenig person zu gedencken, als habe ich deswegen einen eigenen boten auf meine unkosten dahin geschicket an meine Hochgeehrte Herren, habe auch den boten ehe er aus meinen losament gegangen bezhalett deswegen er nichts zu fordern hatt. Bitte also meiner wenigen person nicht zu vergeßen befehle meinen Grosg: Hochgeehrte Herren in Gottes Genädigen Schuz undt Schirm datum Hall den 16. May 1. 6. 52.

M. Hochg: Herren
dienstwilligster
Samuel Scheidt
C. M. mp.

Des Lebens traurige Erfahrungen und bittere Enttäuschungen hatten aus dem selbstbewußten Manne einen Greis mit einem reichen Maße von Demut und Bescheidenheit werden lassen. Ob Scheidt in dem obigen Falle eine Verehrung zu teil geworden ist, ließ sich nicht ermitteln, da der Jahrgang 1652/53 der Stadtrechnungen nicht aufzufinden ist. Zu Gunsten der Stadt läßt sich anführen, daß ihre Kassen, infolge der Gründlichkeit, mit welcher die Schweden bei der Plünderung 1637 zu-

1) Es ist die Stadtkirche gemeint, die vordem Schloß- oder Hauskirche der Herzöge von Sachsen gewesen war.

2) Vergl. oben S. 413, Anmerkung 5.

wege gingen[1]), völlig leer waren; im nächsten Jahrzehnt erfolgte der gänzliche finanzielle Zusammenbruch (1667)[2]).

Um seine Bitterfelder Freunde zur Abnahme des Tabulaturbuches geneigter zu machen, legte Scheidt eine achtstimmige Weihnachtsmotette in Gesprächsform bei. Die alte Kantorei, welche sich in Bitterfeld glücklich in die Friedenszeit hinüber gerettet hatte[3]), sollte die Komposition noch vor Lichtmeß, mit welchem Tage die Weihnachtsgesänge verstummten, der Gemeinde vorführen. Gesänge in Form eines Dialoges waren zu dieser Zeit sehr beliebt. In Scheidt's Gesangswerken finden sich mehrere derselben; Hammerschmidt's »Gespräche« wurden in vielen Kantoreien Kursachsens gesungen. Wenige Monate nach diesen Vorgängen stand Scheidt am Grabe seiner Gattin, am 5. August 1652 war sie ihm durch den Tod entrissen worden[4]).

In Dresden war um diese Zeit der Oheim Scheidt's, Hans Achtmann, ohne Leibeserben zu hinterlassen, verstorben; die Hinterlassenschaft desselben mußte den beiden Neffen zufallen. Die Dresdner Behörde verschleppte die Sache oder suchte gar das Recht der Erben streitig zu machen. Da warf sich auf Ansuchen der Brüder der Herzog Friedrich Wilhelm von Altenburg ins Mittel; er legte für sie mit folgendem Schreiben Fürsprache ein[5]):

Adresse: Dem Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten Herrn Johann Georgen, Herzogen zu Sachßen, Jülich, Cleve und Bergk, des Heil. Röm. Reichs Ertzmarschalch und Churfürsten, Landtgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen p p Unsern gnädigen undt freundlichen vielgeliebten Vetter und Herrn Vater. Unsere freundvettersöhn undt gantzwillige dieneste sambt was Wier mehr Ehren, liebes undt gutes vermögen iederzeit zuvor, Durchlauchtiger Hochgeborner Fürst, gnädiger und freundlich vielgeliebter HochgeEhrter Vetter undt Herr Vater. E. Gnaden wollen sich unbeschwehrt auß der Beyfuge unterthänigst vorbringen laßen, welchermaßen Samuel Scheidt Capellmeister zu Halla, benebens seinem Bruder Gottfried Scheidten, unserm Hoff Organisten allhiero, bey Uns umb freundsöhnliche *intercessionales* an E. Gn. wegen ihres Muttern Brudern Hanns Achtmanns seel. Verlassenschaft zu Dreßden, unterthänig angesucht. Ob Wier nun wohl nicht zweifeln, E. Gn. würden sie ohne Unsere *recommendation* rechtmeßig bescheiden laßen, So haben Wier ihnen jedoch dieselbe, ihres darein gesetzten guten Vertrauens halben, nicht verweigern mügen. Bitten dannenhero E. Gn. freundsöhnlich, sie wolle gedachte Brüdere in ihren suchen bestermaßen in acht nehmen undt Sie unserer Vorschrift gnädigst genießen laßen. Solches werden Sie mit unterthänigsten Dank erkennen undt rühmen, undt E. Gn. seind Wier zu

1) Vergl. hierzu: E. Obst, Bitterfeld und Umgegend während des 30jähr. Krieges. Bitterfeld 1892.

2) E. Obst, Beschreibung und Geschichte des Kreises Bitterfeld. 1888, S. 138.

3) Vergl. Acta das Cantorey Collegium in Bitterfeld betr. Sup.-Archiv Nr. 27 Lit. C.

4) Totenbuch von St. Marien, 1652. (5. Aug.).

5) Manuskript im Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv zu Dresden. Verwendungen für Musiker, Maler, Gelehrte. 1651 Loc. 8753, Bl. 27.

allen vermögenden freundvetter und Söhnlichen Dienstgefälligkeitten jeder Zeidt gantz bereitwilligk und geflißen. *Datum* Altenburgk den 30. July Anno 1653.

Von Gottes gnaden Friedrich Wilhelm Herzog zu Sachßen, gülich, Cleve undt Berge Landtgraf in Thüringen, Marggraf zu Meißen, Graf zu der Marck und Ravensbergk. Herr zu Ravenstein ·/.

E. G.
dienstwilliger Vetter
und Sohn weil ich lebe
Friederich Wilhelm Hz. Sachssen mpp.

Die Thätigkeit Scheidt's war eine äußerst vielseitige, er war Lehrer des Orgelspiels, Virtuos und Komponist, Sachverständiger bei Abnahme von neuerbauten oder wiederhergestellten Orgelwerken, Kapellmeister und Organist.

Der bekannteste der Schüler Scheidt's ist Adam Krieger aus Driesen in der Neumark. Die Angaben über sein Geburtsjahr weichen sehr von einander ab[1]); die Kirchenbücher seines Geburtsortes gehen in diese Zeit nicht zurück[2]). Krieger starb 1666 als Hoforganist in Dresden. In einem Hefte seiner Arien wird er ausdrücklich als ein Schüler des Halleschen Meisters bezeichnet[3]). Ein Zeitgenosse sagt dort von ihm: »Verehre den seligen Krieger in seinem Grabe als einen seiner Zeit vielberühmten Musicum, von dem billig gebraucht werden kann, was einsten eine hohe fürstliche Person von seinem Lehrmeister Samuel Scheiden zu Halle gesprochen: Ach schade und immer schade, daß diese Hände dermalen einst verfaulen sollen«. Von einem andern Schüler spricht Scheidt selbst in der Dedikation der »Lieblichen Krafft-Blümelein« an Joachim Vizlaff, dem Kriegsrat und Oberst der evangelischen Fürsten und Stände. Dieser hatte seinen ehemaligen Diener Zacharias Eckhard den Unterricht Scheidt's genießen lassen[4]). Ohne Zweifel war auch Gottfried Scheidt in den Jahren 1609—1611 ein Schüler Samuels, der in väterlicher Weise auch später noch für das Fortkommen des Bruders besorgt war. Samuel wird allen Fleiß eingesetzt haben, um seinen Bruder möglichst gut vorbereitet dem Lehrmeister Sweelinck in die Hände zu geben. Über das Verhältnis des Bitterfelder Organisten Georg Cramer zu Scheidt und darüber, daß er anscheinend ein Schüler des Halleschen Meisters gewesen ist, sprachen wir schon[5]). Cramer, der »in solcher kunst genungsamb *qualificiret*«[6]), ließ auch nach Scheidt's

---

1) Riemann, a. a. O., S. 523 giebt das Jahr 1634, Ritter, a. a. O., S. 184 das Jahr 1637 an.

2) Nach einer Auskunft des Pfarramtes zu Driesen.

3) Vgl. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden 1861, I. S. 156.

4) Vgl. Seiffert, a. a. O., S. 193. 5) Vgl. oben S. 413.

6) Georg Cramer's Confirmation 1627, Sup. Archiv Bitterfeld Nr. 49, S. 2.

Tode seinen Sohn und Nachfolger in beiden Ämtern »mit ziemblichen kosten«[1]) von einem auswärtigen Meister im Orgelspiel unterrichten.

Noch auf andere Weise als durch direkten Unterricht förderte Scheidt die Organisten, Kantoren und Kantoreien. Er übermittelte ihnen, vornehmlich durch kirchliche oder städtische Behörden oder Personen, gedruckte und handschriftliche Orgel- und Gesangskompositionen, und gab auch Anweisungen für die Ausführung derselben. Das beweisen nicht nur die angeführten Beispiele[2]), sondern auch seine Worte in der *Tabulatura nova* und im *Tabulaturbuch*.

Als Orgelspieler stand Scheidt in hohem Rufe. Auf eine Reihe darauf bezüglicher Zeugnisse soll an anderer Stelle hingewiesen werden. Leider war weder in der Moritzkirche noch im Dome ein Instrument, das seines Spieles würdig gewesen wäre. Die Orgel der Moritzkirche war 1569 durch den Orgelmacher Esaias Beck aus Halle gebaut worden. Das Werk muß sehr mangelhaft gewesen sein, da es nur verhältnismäßig kurze Zeit stand; es wurde bereits 1624 durch eine neue Orgel ersetzt. Der Bau einer neuen Orgel im Dome[3]) bildete den Abschluß der Erneuerungsarbeiten, die bereits zu Lebzeiten Scheidt's im Jahre 1644 begonnen hatten.

Die bleibende Bedeutung Scheidt's liegt auf dem Gebiete der Komposition; hier hat er nach gewissen Richtungen hin bahnbrechend gewirkt und Werke geschaffen, die noch heute lebensfähig sind. Seine Orgelwerke hatten größere Bedeutung, doch waren auch seine Vokalwerke beliebt; das Vorhandensein derselben in allen größeren Bibliotheken spricht dafür. Neben der Brauchbarkeit der Gesänge mag auch Scheidt's Name und seine Bekanntschaft mit Musikern und hochgestellten Persönlichkeiten zur Verbreitung beigetragen haben. In Dresden besaß nicht allein die Kurfürstliche Kantorei Scheidt's Gesangswerke[4]), auch der Chor der Kreuzkirche hatte solche im Gebrauch[5]).

Ferner wurden Scheidtsche Vokalwerke in Sammlungen aufgenommen, so in die vom Naumburger Domorganisten Georg Vintzius veranstaltete Sammlung von Messen deutscher und italienischer Meister für kleinere Chöre fünfstimmig eingerichtet[6]). Es ist zu verwundern, daß am Halle-

1) Ebendaselbst S. 6. Ansuchen G. Cramer's betr. Anstellung seines Sohnes als Substitut und künftigen Organist 1685.

2) Vergl. oben S. 410 und 412.

3) Olearius, Das fröliche Hallelujah . . . Bei Christl. Einweihung des Orgelwerks in d. F. S. M. Dom-Kirchen. Halle 1667.

4) Vergl. oben S. 410, Anm. 4.

5) Das Inventarverzeichnis siehe bei Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden, S. 167.

6) Vintzius, *Missae ad praecipuos dies festos* . . . 1630. Das Werk enthält Messen mit Instrumentalbegleitung.

schen und später am Weißenfelser Hofe nie die Aufführung einer Gesangskomposition Scheidt's erwähnt wird. Der als Komponist fleißige und fruchtbare Joh. Phil. Krieger hat mit peinlicher Gewissenhaftigkeit die Tausende von Gesängen, welche er in der Zeit von 1684 bis zu seinem Tode (1725) am Weißenfelser Hofe aufführte, mit eigner Hand notiert; doch nicht eine Komposition seines berühmten Vorgängers befindet sich darunter. Von den 293 Gesängen des ersten Jahres sind 219 von ihm selbst und zum kleinsten Teile von seinem Bruder Johann[1]).

Scheidt's eigenes Exemplar des großen dreiteiligen Orgelwerkes *Tabulatura nova* 1624 fand sich in der reichen Bibliothek der Marienkirche (Marienbibliothek) zu Halle. In dem gut erhaltenen Werke fehlt des Meisters Bildnis und das Titelblatt des ersten und dritten Teils. Auf besonderen Blättern hat der Komponist die Titel abgekürzt nachgetragen.

Wichtig ist, daß Scheidt hierin die Druckfehler verbessert und den Kanons den Text untergelegt hat. Im Jahre 1647 hat Scheidt noch drei neue Kanons über *In te Domine speravi* handschriftlich nachgetragen[2]).

Das zweite Orgelwerk, welches Scheidt »in seinem Alter den lieben Gott zu Ehren und zur Erbauung der christlichen Kirchen und Gemeine« geschrieben hatte, war das Tabulaturbuch von 1650. Es ist ein Choralbuch im modernen Sinne und zwar das erste nur für die Orgel und nicht zugleich auch für den Chor geschriebene[3]). Die Stadt Görlitz ließ es sich im 4. und 5. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts sehr angelegen sein, die wüste liegenden Kirchen der Stadt wieder aufzubauen. Besonderen Eifer zeigte darin der Bürgermeister und Kirchvater Georgius Endermann[4]). Nach den hochtönenden Worten zu urteilen, mit denen er Scheidt in dem Tabulaturbuche verherrlichte, kannte er dessen Orgelspiel aus eigner Erfahrung. Er sowie der gesamte Rat gaben die Anregung zur Herausgabe des Werkes, wenigstens sagt Scheidt, daß sie »mit sonderbarem Verlangen nach dieser Arbeit dieselbe in dero berühmten Stadt zum Drucke zu befördern sich haben belieben lassen«[5]).

Der Rat zu Görlitz ließ »Samuel Scheiten bischofflichen hallischen Capellmeister vor dedicirte musicalische Kirchengesänge 40 Thaler« übermitteln[6]).

---

1) Kirchen Sachen, So von Advent 1684 biß wieder dahin 1685 in der Schloß Kirchen zu Weißenfels musiciret worden von Joh. Philip Krieger Capellmeister.

2) Siehe Anhang. 3) Seiffert, a. a. O., S. 215 ff.

4) Er war Senator (1631), Skabine (1633) und Stadtrichter (1642) in seiner Vaterstadt gewesen, seit 1645 war er regierender Bürgermeister. Vergl. Meirich, Rühmlöbl. Davidische Kirchen-Liebe, Görlitz 1653.

5) Dedikation zum *Tabulaturbuch* 1650.

6) Görlitzer Ratsrechnungen 1649/50 (14. Febr. 1650). Nach einer freundlichen Mitteilung des Oberlehrers Herrn R. Jecht in Görlitz.

In der an den Bürgermeister und die Ratsherrn zur Görlitz gerichteten Vorrede sagt der Komponist[1]):

»Sonderlich aber so ist nunmehr von vielen Jahren bey Christlichen Versammlungen gebräuchlich, daß nicht nur in Lateinischer Sprach die Psalmen König Davids, die Hymnen oder Lobgesänge der alten Kirchen auf Moteten, Madrigalien und Concerten Manier von alten und neuen Componisten aufgesetzt, mit menschlichen Stimmen, Orgeln und allerley Instrumenten figuriret und musiciret, sondern auch in der Teutschen Mutter-Sprach obgedachte und andere Lobgesänge, des Herren Lutheri und vieler gottseligen Männer choraliter gesungen, und die so kostbarlich verfertigte künstliche Orgel- und Pfeiffen-Werke darzu gebraucht und mit eingespielet werden, nicht ohne sonderbare Erbauung der Einfältigen, auch Ermunterung und mehrer Andacht Erweckung aller gegenwärtigen Kirchen-Glieder«.

Unter Hinweis auf Stade's Vorwort in den neu herausgegebenen Haßler'schen Gesängen (Nürnberg 1637) hat von Winterfeld[2]) das Jahr 1637 als dasjenige bezeichnet, in welchem eine Begleitung der Gemeindegesänge durch die Orgel als bestehend anzunehmen sei. In Görlitz war, das spricht Scheidt deutlich aus, die Orgelbegleitung der Gemeindegesänge nicht ungebräuchlich. Doch nicht jede der sieben Kirchen der Stadt hatte eine Orgel. In der Hospitalkirche zum heiligen Geiste schloß sich die Gemeinde mit ihrem Gesange dem Chore an oder sang unbegleitet. Für die Einführung der Orgelbegleitung in Görlitz spricht die Predigt bei Einweihung der Orgel der Petri- und Paulikirche[3]). Im Anschluß an die Ausführungen über die Nützlichkeit der Orgeln stellt da der Geistliche die Frage: »Ist's nicht ein die Erbauung störender Übelstand, wenn die Gemeine die Weise des Liedes nicht halten kann?« Sicher aber ist, daß in großen und kleinen Städten des Erzstifts, späteren weltlichen Herzogtums Magdeburg, sowie in Kursachsen, für welche Landesteile das Tabulaturbuch in erster Linie in Betracht kam, bei Herausgabe desselben die Orgelbegleitung der Gemeindegesänge durchaus nicht allgemeiner Brauch war. Ihre Einführung erfolgte viel später; sie fand ihren vollständigen Abschluß an vielen Orten erst in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts. Gottfried Olearius, der als ein Hallenser die kirchlichen Bräuche seiner Vaterstadt seit Jahrzehnten genau kannte, berichtet 1662[4]):

»Dem 8. Dec. Montags ist beym Beschluß der Erklärung des Buchs Nehemiae wegen des A. 1554 an diesem Tage vollendeten Kirchengebäudes zur L. Frauen, die Orgel zu den deutschen Liedern mit eingeschlagen worden.«

Aus der Wichtigkeit, welche der Chronist der Sache beilegt, ist zu

1) *Tabulaturbuch*, von 1650.

2) Der evangelische Kirchengesang II, S. 624.

3) Brückner, Histor. Nachricht von denen Orgeln der S. S. Petri- und Pauli-Kirche in Görlitz, 1766.

4) A. a. O., S. 484.

schließen, daß wir es hier mit einer Neuerung zu thun haben. In der Vorrede des neu bearbeiteten Bitterfelder Gesangbuches vom Jahre 1714 schreibt der Kantor Johann David Barth an den »christlichen und wohlgemeinten Leser«[1]:

»Zwar man hat vor dieses mahl vor unnöthig befunden die bekanntesten Melodeyen auszudrucken, weil bey diesen engen Format, denen Liedern viel Raum und Platz würde benommen seyn. Es wird aber denen Herren *Cantoribus* und Schulmeistern, welche sowohl in Städten als auff den Dörffern in der Kirche die Lieder anfangen, hierinne Gnüge geschehen seyn, wenn sie über jedweden Liede den Anfang der Melodey in musicalischen Noten und darunter *Clavem initialem fundamenti* erblicken. Was aber neue und zum Theil noch unbekandte Melodeyen seyn, sind alle ausgedruckt. Befinde hier vor nöthig zu erinnern, daß etliche, ob sie sich auch rühmen, daß sie die Music verstehen, wenn sie ein Lied entweder Fest- oder Sonntags in der Kirche auff das vorhergehende *Praeludium Organistae* anfangen sollen, wenigstens nicht wissen, wie sie es angreiffen sollen, zuvor ihnen nicht, nach dem *Praeludio*, der Thon des *Discantes* auff den Orgel-Werke gegeben wird. Oder wenn in Wochen-Leichen- und anderen Predigten, so wohl auch in denen Bet-Stunden, ein Lied von der Gemeine zu singen soll angefangen werden, sie es entweder zu hoch oder zu tieff anfangen, daß die Gemeine nicht auskommen kann. Ja, es *confundiret* auch zuweilen einer und fänget ein Lied mit einer anderen Melodey an, welcher, wenn es nicht fort will, sich besinnet, ja so lange das *Silentium* ergreiffet, bis ihm einer aus der Gemeine, oder wohl gar der Priester in das Handwerk fallen muß. Ich halte davor, weil angeführte Fehler öffters passiren, daß dergleichen Vortheil, ein Lied recht anzufangen, ihnen nicht gewiesen worden; oder, sie haben sich um solche sehr nöthige *Information* nicht beworben, in der falschen *Opinion*: Es sey ein schlechtes ein teutsches Lied anzufangen.«

Schon aus diesen beiden Beispielen erhellt, daß in Scheidt's nächster Umgebung das Tabulaturbuch nicht zur Begleitung, sondern zu selbständigen Orgelleistungen gebraucht wurde. Ein Vergleichen der Titel beider vorhandenen Ausgaben wird die Richtigkeit dieser Anschauung bestätigen:

Tabulatur Buch Hundert Geistlicher und Psalmen Doctors Martini Lutheri und anderer gottseligen Männer für die Herren Organisten mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auf der Orgel, desgleichen auch zu Hause zu spielen und zu singen auf alle Fest- und Sonntage durchs gantze Jahr mit 4 Stimmen componiret von Samuel Scheidt Hall: Capel M.

Anno MDCL[2].

ferner:

Tabulatur Buch Hundert Geistlicher Lieder und Psalmen Herrn D. M. Lutheri und anderer gottseligen Männer, für die Herren Organisten durchs gantze Jahr auff alle Fest- und Sonntage zu spielen mit einem sonderlichen schönen Baß und Mittel Parteyen auffs neue *corrigiret* und verbessert. Mit vier Stimmen componirt von Samuel Scheidt, Hall. Capel M. Anno MDCL III[3].

---

1) Johann David Barths vermehrtes und neu eingerichtetes (Bitterfelder) Gesang-Buch. Delitzsch 1714.

2) Nach dem Exemplar der Marienbibliothek zu Halle.

3) Nach dem Exemplar der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Bei der ersten Ausgabe nahm Scheidt Rücksicht auf den in Görlitz herrschenden Gebrauch; darum die Worte »mit der Christlichen Kirchen und Gemeine zu spielen und zu singen«. Später fielen diese Rücksichten und damit auch die angeführten Worte fort. Der neuen Ausgabe fehlt auch das Anschreiben an den Bürgermeister und den Rat zu Görlitz. Dem dort weiter ausgesponnenen Gedanken, daß er mit diesem Werke eine neue Bahn beschritten habe, gab der Komponist in dem Titel der zweiten Ausgabe Raum; er fügte hinzu: »mit einem sonderlichen schönen Baß und Mittelpartheien«. Das Tabulaturbuch war den Organisten, welche keine Orgelbegleitung zu spielen, sondern allein der Kunstmusik zu dienen hatten, doch wohl eine willkommene Gabe; es diente ihnen, wenn sie der Gemeinde den Choral als Präludium vorspielten oder wenn sie einen solchen mit der Gemeinde Vers um Vers wechselweise (umbschichtig) zum Vortrag brachten [1]).

Durch die *Tabulatura Nova* begründete Scheidt die Freiheit und Selbständigkeit der Orgelmusik, in dem Tabulaturbuche brachte er die dort angewandten Grundsätze zu weiterer freier Entfaltung, in den Meisterwerken Sebastian Bach's erreichte die Entwicklung ihren Höhepunkt [2]).

In den ersten Jahrzehnten der Amtsthätigkeit Scheidt's trat öfter der Fall ein, daß er zur Abgabe von Gutachten über neue oder wiederhergestellte Orgeln aufgefordert wurde. Später legte der Krieg alle Geschäfte, auch die der Orgelmacher lahm.

Der Markgraf Christian von Brandenburg-Bayreuth wollte der Pfarrkirche seiner Residenz eine neue Orgel verehren. Er beauftragte den Kurfürstlichen Hoforgelbauer Gottfried Fritzsche in Dresden mit der Anfertigung des Werkes [3]). Dasselbe hatte 35 Register [4]), war also eines der größten seiner Zeit; es wird als »kostbar und überaus prächtig« bezeichnet. Zu der Einweihungsfeier ließ der Fürst unseren Meister, dessen virtuoses Spiel er in Halle bei dem großen Tauffeste vor wenig Jahren gehört hatte, nach Bayreuth kommen. Er ließ die Orgel auch noch durch andere »vornehme Künstler, so aus Wolfenbüttel, Dreßden, — Königsberg in Preußen und Nürnberg dazu beschrieben worden, beschla-

---

1) Siehe G. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste, Leipzig, 1893. Hier wird das berührte Thema ausführlicher erörtert. (Anm. der Red.).

2) Die Orgelwerke Scheidt's werden eingehend besprochen von Ritter (a. a. O., S. 184 ff.) und Seiffert (Vierteljahrsschrift für Musik a. a. O.).

3) Die Rechnungen über den Orgelbau liegen im Kreisarchiv zu Bamberg, doch war über die Einweihung des Werkes in den Archiven zu Bamberg, Bayreuth, München und Charlottenburg nichts aufzufinden.

4) Fürstenau, Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen, Dresden 1861, S. 47.

gen und dem lieben Gott *consecriren*«[1]). Es fanden sich also neben Scheidt ein: der Fürstlich Braunschweigische und F. Magdeburgische Hofkapellmeister Michael Prätorius aus Wolfenbüttel, der Hofkapellmeister Heinrich Schütz aus Dresden und der als Komponist geistlicher und weltlicher Sachen seiner Zeit wohlbekannte Johann Staden, Organist an St. Lorenz, später an St. Sebald in Nürnberg. Staden war hauptsächlich deshalb hinzugezogen worden, weil er bis 1616 Fürstl. Brandenburgischer Hoforganist in Bayreuth gewesen war.

Der Orgelbau der Moritzkirche zu Halle wurde unter der Leitung Scheidt's ausgeführt[2]). Auch Olearius erwähnt den Orgelbau und in Verbindung damit den Namen des Künstlers[3]).

Wenngleich Scheidt selbst eine nicht unbedeutende Summe für den Orgelbau zur Verfügung stellte, so reichten doch die Mittel auch jetzt noch nicht aus, um ein Werk anzuschaffen, welches den großen Raum der Moritzkirche auszufüllen imstande war. Die Orgel wurde von Johann Compenius, der in einem weiten Kreise um Halle den gesamten Orgelbau beherrschte, für die Summe von 935 fl. gebaut. Wenn Scheidt den Bau von kurzen Oktaven nicht hinderte, so ließ er sich in diesem Punkte jedenfalls von finanziellen Rücksichten leiten. Allzulange stand, des anangeführten Mangels wegen, das Werk nicht. Schon 1749 ging man mit dem Plane um, ein neues zu erbauen, da das alte auch nach einer Reparatur »doch nur immer Stückwerk geblieben wäre«. »Das altväterische Werk« wurde 1755 als wirklich höchst baufällig befunden. Doch konnte aus Mangel an Mitteln erst 1784 der Bau einer neuen großen Orgel mit 42 Stimmen unter Musikdirektor Türck's Leitung zu Ende geführt werden[4]).

In einem dritten Falle sind uns erfreulicherweise die Gutachten erhalten geblieben. Der Thomaskantor Joh. Herm. Schein hatte im Jahre 1623 den Orgelbauer Josias Ibach aus Leipzig durch Vertrag verpflichtet, zu einem bestimmten Termine eine kleine tragbare Orgel (»Positiv-Werck«) für die Pauliner-Kirche zu liefern. Trotz einer Anzahlung von 150 Reichsthalern war es Schein nicht möglich, den Orgelbauer zur Fertigstellung der Orgel zu bewegen; selbst gerichtliche Hilfe war vergebens. Erst nach Ibach's Tode (1629) konnte Schein aus dem Nachlasse seine Anzahlung zurückerhalten[5]). Es ist verwunderlich, daß

1) Kostbare Bosische Orgel, oder: Musicalischer Sermon von Hedler v. Hof, Zwickau 1647.

2) M. Seiffert, a. a. O., S. 189.

3) A. a. O., S. 373. Siehe auch Schubart, Memorial oder Denckmahl der Kirchen zu St. Moritz, Jena 1662.

4) Senff, a. a. O.

5) A. Prüfer, a. a. O., S. 112.

trotz des unredlichen Geschäftsverfahrens Ibach's gegen Schein, der in naher Beziehung zur Kirche St. Pauli stand, dem ersteren doch im Jahre 1626 die Wiederherstellung der großen Orgel in der erwähnten Kirche von der Universitätsverwaltung übertragen wurde[1]).

Sechs Jahre hatte die Orgel stille gestanden; da verpflichtete sich durch Vertrag vom 9. Mai 1626 Josias Ibach, Orgelmacher und Bürger zu Leipzig, die Orgel wieder in vorigen Stand zu bringen. Mit der Reparatur war auch eine Erweiterung des Werkes vorgesehen. Der berühmte Hallesche Orgelmacher Heinrich Compenius überließ seinen Sohn Esaias dem Ibach für die Zeit des Orgelbaues als Orgelmachergesell. Doch Meister Ibach hatte sich bei der Übernahme der Verpflichtungen zu viel zugetraut; er war nicht imstande, die Orgel in brauchbaren Zustand zu bringen. Anfang August 1627 präsentierte er das angeblich fertig gestellte Werk der Universität. Georgius Engelmann, der Organist der Pauliner Kirche, beschlug es am 9. August »zu seiner *privat Examination*«. Er teilte in einem ausführlich gehaltenen Gutachten der Universitätsverwaltung mit, daß das Werk gänzlich unbrauchbar sei. Ibach forderte daraufhin das Urteil eines fremden Organisten, doch dem widersprach Engelmann aufs entschiedenste:

Die fremden Organisten sollten ihm (Ibach) bloß die Fehler angeben, sie sollten ihm vorarbeiten und sich verwirren, »denn es fehlet hierin auch dem besten und erfahrensten Organisten, darinn lasse man einig und allein dem Orgelbauer anheim gegestellet sein und bleiben und mag zuerst sein Werk rein stimmen und alsdann fremder Organisten *judicium* und *approbation* nicht aber *correction* begehren und suchen«

Der Rektor Sulzbacher war jedoch Ibach zu Willen, denn schon nach Verlauf einer Woche traf Samuel Scheidt und mit ihm Heinrich Compenius »Orgelmacher und Bornmeister aus Halle« in Leipzig ein. Sie prüften das Werk gründlich; über das Ergebnis der Prüfung schrieb Scheidt mit eigner Hand Folgendes nieder:

»Demnach eine Hochlöbliche Universitet dieses orts meine wenige person anhero erfordern laßen, das Werck in der Pauliner Kirchen privatim zu Examiniren, und zu beschlagen, ob es in allen Stücken richtig, wie es der Orgelmacher von sich geschrieben. befinden würde, so habe ich solches in beisein des Herrn Bornmeister Heinrici Compenij fürnemen orgelmachers am 19. Augusti 1627 gerne auf mich nemen und verrichten wollen, befinde nun so viel.

1. das die Blaßbälge diesen Werck viel zu wenig seind, indem sie Keinen gleichen wind geben.

2. das pfeiffen werck belanget ist dasselbige übel Intoniret so wol auch auffgeschnitten, welches den fürnemlich mus geendert werden, das den sonder Zweiffel ohne neue Blasbälge nicht wird gescheen können.

3. befind sichs fast in allen laden, sonderlich in Pedal, das der Wind sehr durch-

---

1) Zwei Bände Akten betr. den Orgelbau in der Pauliner Kirchen 1626, 1628 befinden sich im Universitätsarchiv zu Leipzig. Repert. II/III Nr. 1, Litt. B, Sect. II.

sticht, welches der orgelmacher wird zu endern wissen, wil er es löblich über antwortten.

4. das clavir belangende ist dasselbe gantz faul und schwer zu schlagen, das man in den Coloraturen nich wol fortkommen kann, welches den für allen dingen mus geendert und neue semitonia darauff gemachet werden.

5. die Schnarrwercke anlanget in gesampt müssen sonderlich wol abgerichtet werden, das sie gleichförmig klingen, nicht eins zu schwach, das andere zu starck.

6. Der Höltzerne Sub Bas ist sehr ungleich im Klange, unten starck, oben schwach.

7. Den Tremulant anbelanget achtet man dafür wen ein neuer Wind darin kompt, wird er sich auch wol finden.

8. Wegen der Oberlade im Werck ist nötig, weil sie mit barchend gefüttert, das wo ferne den durchstechen wegen des windes nicht kann geholffen werden, mus notwendig mit leder überzogen werden. Samuel Scheidt mp.

Die Sachverständigen hoben als den schlimmsten Fehler immer die ungenügende Windzufuhr und die unsolid angefertigten Bälge hervor. An Stelle der sechs alten Bälge hatte Ibach deren acht gesetzt; nach dem Urteil der Fachmänner waren aber zehn, ja dreizehn nötig. Auf Engelmann's und Scheidt's Gutachten hin wurde dem Orgelbauer ein »Verzeichnis des Paulinischen Orgel Wercks, was daran verbessert und welcher gestalt es aufs neue angerichtet werden muß« übergeben. Ibach war nicht abgeneigt dreizehn neue Bälge zu fertigen, doch knüpfte er Bedingungen daran, wie aus einem an den Rektor gerichteten Schreiben zu ersehen ist:

»Verzeichnis Was ungefehr 13 Blaßbelge mit mehren Valten, uff die Art wie in der Thomser Kirchen alhir die blaßbelge gemacht sein, Kosten mochten, solches Alles ohne meine habende große mühe, kan mit 300 Thalern nicht bezeuget werden. Damit aber die Löbliche Universitet sehen und spüren sollen, daß ich Ihnen nochmalen nicht allein in Allem waß dieselbige heutiges Tages, weill es des Wercks Noturfft erfordern wihl, mit Verfertigung anderer blaßbelge Canale und Wintrören, begehrett haben nicht abschlagen, Sondern alles ferner was mir nur muglicher Ist, zu Dienst und gefallen sein wihl. Als wihl ich Einhundert und funffzig Thaler nehmen, Solche 13 blaßbelge mit ihr Zubehörung nochmalen uff meine Unkostung Vermittelst Gödtlicher Hilfe verfertigen, das Vorige zu büßen die andern 8 belge wider zu mir zu nehmen Undt nochmalst gewertig sein undt Pleiben, Nach Solcher Verrichtung Eine ansehnliche *Recompens*, Ein Ehrliches *Testimonium* auch allerhandt befürderungen.«

Da der Rektor Sulzbacher, wie es scheint, auf die Bedingungen nicht einging, so flickte Ibach noch vier Wochen an dem Werke und stellte es dann der Universität von neuem zur Verfügung.

Unter Scheidt's Leitung wurde die Orgel wiederum eingehend geprüft; als Sachverständige hatte man außer unserem Meister noch berufen: Caspar Schwartze »Thumb Organisten« zu Merseburg und Georg Engelmann »in *Paulino* undt zu St. Thomas alhier bestalter Organist«; als Beistand Josias Ibach's hatten sich Luca Brommert Not. Publ., Jacob Bendelmuth, Bürger zu Pegau und Jacob Pfeffer eingefunden. Das Gutachten der drei Sachverständigen lautete also:

»Nachdem die Hochlöbliche Universitet in Leipzigk Gott den Allmechtigen zu Ehren, Ein groß Neu Orgelwerck in ihrer Pauliner Kirchen durch Herrn Josias Jbachen, Orgelmachers und Bürgers in Leipzigk haben verfertiget und setzen lassen. undt nach verrichtung deßelben Wergks uf Anhalten gedachten Ibachs wie breuchlichen vor ungefehr Solches Orgel Wergk, wie es verferttiget worden durch erfahrene Organisten Probiren undt beschlagen zu laßen und Alß hatt Itzt gedachte Hochlöbliche Universitet uns Endesbenannte erfordertt undt beschrieben, solches Neue geferttigtes Orgel Wergk in Augenschein zu nehmen undt gebührendermaßen zu examiniren. Befinden Derentwegen nach vleißiger erwegung undt Prüfung dieses Wergks, wir nachfolgende undt Zwahr nicht geringe mengel.

1. Erstlich daß die Blaßbelge wie sie dahrliegen ganz verwerflichen undt dem wergk viel zu wenigk windt auß ursachen, das Sie gantz ungleich gehen zum theil auch gantz Stettigk undt Tremuliren, die Blahtten so wohl auch die Spehne zu dünne sein, auch albereit etzliche Leisten sich abgegeben haben so sonsten den dünnen Blahtten hetten sollen zu Hülffe kommen können.

2. Zum Andern, die wergklade belangende, so Kan dieselbe auch durchaus nicht bestehen, auß Nachfolgenden Ursachen:

1. weil sie *pedaliter* undt *manualiter* durchsticht, welches das nicht den Stöcken Allein, sondern auch der übel abgerichteten Laden, selbsten zu zuschreiben undt dahero sonderlich erscheinet Weil der Orgelmacher solchen Durchstechen abzuhelfen. viel unterschiedlich Pfeiffen und nicht in einer Stimme Allein untter Ahrt den fußlechern gahr heßlichen fast in allen Thürmen zusammen gekrümmet, damit der windt bey solchen Pfeiffen seinen Durchgangk haben kunnte.

2. Weil die Wind laden nicht mit Parchend gefüttert undt die Fundamentsbret auch für sich selbsten gahr zu dünne ist, da man gleich dem großen Durchstechen abzuhelffen, die Lade mit Leder, wie sonst gebräuchlich, überziehen wollte, so könnte doch solche Lade wegen gedachter gahr zu dünner Fundamentsbretß nicht aufs Neue abgerichtet werden.

3. So taugt die *Disposition* des Pfeiffenwergks Aucht Nichts, Indem nicht Alleine die *Mixtur* undt andere kleine Stimmen wieder gemeinen Gebrauch zu Aller Letzt, undt nicht Nach dem *principal* gesetzt worden, Sondern auch in Mittel Thüren die großen Pfeiffen, So gahr genaue in einander gestechet, daß einer der andern hart vor dem *Labia* stehet undt dannenhero unmüglich ist, daß die schönen Baßpfeiffen, welche doch das Fundament des Wergkes sein müssen beßer als sie itzunder klingen angebracht werden undt ihre rechte *gravität* erlangen könnten.

Zum Dritten, weil die Mühe, die windtlade zu erhalten mit Nutz des Wergks unmüglich ist, so wird auch vor allen Dingen von Nöten sein daß Wellenbret im Oberwergk zuvor endern, wiewohl daselbe ungeachtet die windtlade noch zu erhalten were, den noch nicht Paßiren konnte, auß folgenden Ursachen:

1. Weil die Wellen Stiffte mit Leder eingeleimet, welches den wieder alle Vernunft leuft, das Eisen undt Leder zusammen geleimet werden können, zu geschweigen. das albereit der Augenschein vorhanden, daß etzliche Leder von den Eisenstifften abgesprungen seindt, daraus dann Nichts Anders erfolgen kan, das ein unbestendig undt klappernt *Clavier*.

Zum Vierdten, das *Clavier* betreffend, so ist dasselbe windtzach, faul, Tief, ungleich undt unfreundlich zu Spielen, mit geflicken *Semitoniys*, undt mus derowegen Nothwendigk, bey so gestalten sachen, auch eine Enderung mit dem *Clavier* getroffen werden, zumahl weil die *Abstracten* ein guttheil mehr als über die Helffte ins *Clavier* hinden angehencket werden, daraus ist das nothwendigk faul und tief werden müßen.

Zum fünfften, das Pfeiffenwergk betreffend, so wehren von desselben *defect.* so

viel zu schreiben als man Lesen mochtte, da fast der mehre Theil der Pfeiffen ihren rechten aufschnitt undt *intonation* nicht haben, auch was von offenen Stimmen ist allen oben wie ein Bodest eingebüget, die *concordantz* derselben zu geschweigen. So seindt auch die Schnarrwergke gantz undt gahr nicht richtigk. Der hölzerne *Subbass* ist bis auf die 3 großen Pfeiffen nichts werth undt die *Mixtur* wieder alle Vernunft undt Gebrauche fest eingeleimet, welches dann dem Pfeiffen Wergk nicht zutreglich ist, weil man keine Pfeiffe, wann es die Noth erfordern möchte, ohne schaden fuglich heraus nehmen kann.

Zum Sechsten, die Brustlade sticht durch, alßo daß der *Vicino*, wan er, wie eß sich gebühret gelinde Ahnstellet, sich mit hören lest.

Zum Siebenden, die Rück-Positivlade sticht etwas durch, doch so sehr nicht als das Oberwergk, befinden sich auch in derselben die Ventile ziemlich breit undt eben tölpisch. Auch die Spunde, so vor den Laden seindt gahr einer schlechten undt unbestendigen schwachen Manier, müßen derentwegen verendert werden. So ist auch die Registratur nicht alleine schwer zu ziehen, sondern auch auf der einen seiten vom ziemblich schwachen Holtze, alßo daß keine bestendigkeit dabey zu hoffen.

Zum Achten, das Wellenbret des Rück Positivs muß auch ganz auffgehoben undt geendert werden auß ursachen, weil die Wellen so genau ahn dem Brette liegen, das man mit einem Messer rücken kaum dahinter kann kommen können. Was nun aus diesem Übel *Disponiertten* wollen, vor *inconvennientien* kommen können, bezeugt die Tegliche Erfahrung. Sintemahl leichtlich von Staube etwas darzwischen fallen kann, welches dann nicht auszubleiben pfleget, dadurch die Wellen stockendt undt das Pfeiffenwergk zu heulen verursachet wirdt.

Zum Neunden, die Seitenthürme seindt auch mit solchen Laden versehen, die beide sehr durchstechen. Weil dann dieselbigen Laden nicht gefüttert, undt man noch nicht wissen kann, wie fleißigk sie abgerichtet sein, wird erfordert, die Laden auffs Neue in die *Correction* zu nehmen.

Zum Zehenden, die *Coppeln* betreffende taugen dieselbigen keine, denn nicht allein die Pedahl Coppel gantz nicht ab zu ziehen ist, sondern auch die andern beide sehr unbestendigk, alßo das sich zu verwundern Weil man viel Anderer undt herrlicherer Arten derer Coppeln hatt, das der Orgelmacher nicht auf eine beßere Manier bedacht gewesen.

Zum Eilfften, so ist das nicht ein geringer *Defect*, das der *Tremulant*, welcher nach aller Organisten bekenntnuß ein vornehmes undt principalstücke im Wergk ist, bei diesem Wergke so gantz hinden gesetzt worden, da doch in Positieffen zu geschweigen in einem so gewichtigen Wergke, ein Tremulant vor allen Dingen sich hören laßen sol.

Zum Zwölfften, So wirdt noch insgemein hierinnen nicht gedacht, was noch hin undt wieder von geringen Mengel sich ahngegeben haben undt noch künfftig bey *Renovation* undt enderung des Wergks sich ahngeben möchten, den Alles undt Jedes *in specia* zu melden, was bey diesem Wergke nicht zu loben, würde fast zu beschwehrlich fürfallen undt ist derowegen nicht unbillig zu verwundern, daß der Orgelmacher bey so rohen undt unvollkommenen Wergke sich nicht gescheuet hat, daßelbe als verferttiget, Eine Löbliche Universitet zum *examine publico* zu übergeben.

Undt weil dann dieße specificirte *puncta* undt *Defecta* in der wahrheit sich augenscheinlich alßo befunden, alß haben Wir hierüber gegenwerttiges Kurtzes Verzeichniß verferttiget undt uf begehren von uns stellen wollen.

Actum Leipzigk, den 27. *Septbr.* Ao. 1627.

Samuel Scheidt *mp.* Caspar Schwartze *mpp.*
Georgius Engelmann *mpp.*

Dieses Urteil war vernichtend für Ibach; trotzdem versuchte er noch mehrfach den Rest seiner Forderungen und seine Ehre zu retten. Doch wandte sich, ohne Zweifel auf Scheidt's Empfehlung hin, die Universität an Heinrich Compenius in Halle mit folgendem nicht uninteressanten Anschreiben:

»An den Orgelmacher *Heinricum Compenium.*

Unser freundlicher Dienst zuvor. Erbarer undt Kunstreicher, besonders guter Freund, Euch wird noch Wissend sein, welcher gestalt Wir euch antwortten lassen, daß wegen Viler undt Unverantwortlicher *defecta*, die Uns von Josias Ibachen Orgelmachers an Unserm größeren Orgelwerck hinterlassen, Ungeacht er von sich geschrieben, daß er daran alle seine Kunst bewiesen undt nichts mehr darbey zu verfertigen wüßte Wir verursachet werden das Werck ganz von ihm zu nehmen undt es einem andern undt besseren Werckverstendigen zu entlicher *Reparirung* zu übergeben, auch hierbey an Euch gesinnen zu lassen, daß ihr auf Unsere Unkosten zu Uns aufs ehrste herüber kommen undt die *reedificirung* gedachtes Werckes auf euch gutwillig nehmen woltet. Ob Wir nun zwar verhoffet, es solte hierbey kein Zweifel euch weiter vorkommen sein, So erfahren Wir doch aus Eurem Schreiben daß Uns Josias Ibach falscher undt tückischer Weise hintergangen undt euch durch ein schreiben, gleich rückwendig undt zweiffelhaftig gemacht, welches Wir zu Unserer Künftigen *vindication* und zu seiner Verantwortung derzeit an seinen orth gestellet sein lassen, Vermelde euch aber hier neben, das gedachter Ibach nicht sagen kann, als ob er von jemand aus seiner Arbeit gehoben würde, denn Weil er Uns einmahl das Werck als ein vollkommenes und verfertigtes Werck übergeben, sich auch erkleret, das er nichts mehr daran zu machen wüste, undt wir hierauf, nach befindung so vieler unverantwortlicher *defecta*, die er entweder nicht versteht oder aber Uns damit zu betrügen in Willens gewesen, das ganze Werck von ihm genommen undt die Schlüssel Uns wieder übergeben lassen, so wird uns ja nunmehr frei stehen, das Werck anderweit außzuarbeiten zulassen undt einem Verstendigen zu übergeben.

Gelanget derentwegen nochmahls Unser freundliches gesinnen an euch, Ihr wollet auf Unsere Unkosten ehrstes herüber kommen, die *reparirung* gedachtes Werckes gutwillig auf euch nehmen, undt mit Uns deswegen schlüssig werden. Zudem werden Wir dann an E. E. Rath bey euch schriftlich angelanget, solches euch *ex officio* aufzulegen, damit ihr desto mehr wider gedachtes Ibachs *calumnien* gesichert und desto weniger bedencken haben möget. Wir versprechen euch auch wider Ibachen allen schutz, Und sein euch sonsten mit aller günstigen *affection* zugethan«.

Der Rat und die Innungsmeister zu Halle kamen dem Gesuche der Universität nach, darum trug Compenius kein Bedenken, den Orgelbau zu übernehmen. In Gemeinschaft mit seinem Sohne wußte er die gerügten Fehler so zu beseitigen, daß das Werk am 28. Sept. 1628 »von verschiedenen berühmten *Musicis*, besonders von S. Scheidt, einem vortrefflichen Organisten zu Merseburg[1]), probirt und gut befunden wurde[2])«.

Ibach konnte in seinen Eingaben an die Universität nicht genug hervorheben, wie unheimlich und gefährlich die Arbeit gewesen sei; kein

1) Natürlich liegt hier in Bezug auf seinen Heimatsort eine Verwechselung Scheidt's mit Schwartze vor.

2) Grenser, Geschichte der Musik in Leipzig; angeführt von Prüfer, a. a. O., S. 113.

Wunder, wenn sich das Volk in Bezug auf den Orgelbau, der nicht enden wollte, allerhand Gespenstergeschichten zuraunte. Die Chronisten berichten darüber[1]):

»Sonst ist in diesem 1627. Jahr die große Orgel in der Pauliner Kirchen, welche von zweyen Meistern, die vor etlichen Jahren dieselbe *renoviren* wollen, durch Verhinderung der Gespänste erliegen blieben, endlich von dem Dritten, wie wol auch nicht ohne zimliche Beschwerung und Vexirung der Gespänste, ganz vollendet, und zum richtigen Stand gebracht worden. — Man sagt, es sollen die Münche, so damals das Kloster innen gehabt, und wegen der veränderten religion weichen müssen, das vorige Werk durch ihre Zauberey also zugerichtet haben, damit es nicht mehr könnte gebraucht werden. Es hat aber der Teufel weichen, und dem Gottes Dienste, darzu dieses Werck uffs newe wieder angericht worden war, stat, und raum gönnen müssen. Hat viel Geld gekostet«.

Richten wir nun unsere Blicke auf Scheidt's Kapelle und seine Kapellmeisterthätigkeit.

Christian Wilhelm hatte im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts an seinem Hofe eine Kapelle eingerichtet, die zwar nicht so ansehnlich war, als die am Dresdener Hofe, aber der an Vollständigkeit nichts ermangelte. Die Bürgerliste[2]) und die Kirchenbücher Halles weisen um 1620 eine ganze Reihe von Fürstlichen Musikern auf. Ein klares Bild von der Kapelle giebt uns Scheidt selbst in seinen Tänzen. Jedem seiner Musiker dedizierte er eine Nummer seines Werkes. Es bestand nach diesen Angaben die Fürstliche Kapelle bei Scheidt's Amtsantritt als Kapellmeister aus folgenden Mitgliedern:

Bassist: Johann Kramer.
Altist: Johann Senff.
Tenoristen: Caparo N. (Italiener), Sebald Groschupf.
Diskantisten: Wolfgang Groschupf.
Viola di Gamba: Herm. Barthold, Martin Sonnabend.
Viola: Franz Becker.
Violine: Kaspar Kothe, Jac. Rühel.
Cornet: Zacharias Hartel.
Laute: Bernhard Gottschalck, Valentin Strobel.
Orgel: Andreas Simper.

Zu mehreren der Kapellmitglieder trat Scheidt in ein freundschaftliches Verhältnis, vor allem zu Hermann Barthold und Zacharias Hartel (Herdel). Als dieser letztere — er wird als »Musicant auf dem Schloße« bezeichnet — am 15. Okt. 1622 seine Tochter Anna taufen ließ, war Sam. Scheidt als Pate zugegen. Die Gehälter der Musiker waren so bemessen, daß sie für die Ernährung einer Familie ausreichten,

1) Heydenreich, Leipziger *Chronica*, S. 372; ebenso Vogel, *Annales*, S. 396; angeführt von Prüfer, a. a. O., S. 113.

2) Bürgerrolle zu Halle 1400—1747. Stadtarchiv (ohne Zeichen).

die weit größere Zahl der Kapellisten war verheiratet[1]). Um 1623 traten der Cornet Buchbach[2]) und Daniel Pfaff von Sulza[3]) in die Fürstliche Kapelle ein.

Wenn schon die Kurfürstl. Kapelle in Dresden in den Kriegszeiten so sank, daß sie sich kaum zu halten vermochte, so muß der ganzen Sachlage nach mit Gewißheit angenommen werden, daß in den schwersten Zeiten des Krieges (von ungefähr 1626—1638) die Fürstliche Kapelle in Halle aufgelöst war. Nirgends wird in den angeführten Jahren etwas von einem »Fürstlichen Musicanten« berichtet; Scheidt wurde wohl noch Kapellmeister genannt, aber er selbst wandte diese Amtsbezeichnung nicht an. Zwar besserten sich ganz allmählich die Verhältnisse, nachdem der Administrator August seinen Wohnsitz endgültig nach Halle verlegt hatte, doch erreichte die Kapelle bei Scheidt's Lebzeiten ihren vorigen Stand bei weitem nicht. Sieben Paar Hofmusikanten führten 1663 eine Trauermusik auf[4]); erst bei Organisation der Kapelle im Jahre 1677 erreichte diese wieder den Mitgliederbestand, welchen sie bereits im Jahre 1621 aufzuweisen hatte. Neben neun Instrumentalisten gehörten ihr an: ein Tenorist, ein Falsettist, zwei Altisten und zwei Bassisten, von welchen einer zugleich Paukenschläger war[5]). Bald nach Scheidt's Ableben war auch eine Trennung des Kapellmeisteramtes von der Hoforganistenstelle vorgenommen worden. Um 1663 war David Pohl F. M. Kapellmeister[6]); er hatte die Stelle noch 1677 bei Neueinrichtung der Kapelle inne[7]). In diesem Jahre wurde Johann Philipp Krieger als »Cammerorganist« an die Kapelle berufen. Krieger als ehemaliger Direktor der Hofkapelle zu Bayreuth fühlte sich dadurch herabgesetzt, daß er dem Kapellmeister Pohle unterstellt wurde[8]). Bald darauf (1678) ernannte man ihn zum Vicekapellmeister. Im nächsten Jahre starb Pohle, Krieger wurde nun (12. Februar 1679) Kapellmeister. Der Nachfolger Scheidt's als Hoforganist war Cyriakus Berger, der noch 1658 als fürstl. Musikus und erst in der Mitte der sechziger Jahre als Hoforganist bezeichnet wird[9]). Sein Nachfolger war Moritz Edelmann (1674). Er folgte, wie auch Krieger, nach Augusts Tode dem Sohne desselben Johann Adolf an den Hof nach Weißenfels. Da jetzt auch wieder wie bei Scheidt's Übernahme

1) Eine Reihe von Eintragungen in den Kirchenbüchern von St. Marien sprechen dafür.

2) Traubuch von St. Marien, 1623. 3) Förstemann, a. a. O., S. 6 u. 7.

4) Opel, Zur 200jährigen Geburtstagsfeier G. F. Händel's.

5) Opel, a. a. O. 6) Opel, a. a. O.

7) G. Olearius, Christl. Glockenpredigt, Halle 1674; desgl. La Mara, a. a. O., I, S. 124.

8) Krieger's Schreiben an den Administrator wird mitgeteilt von La Mara a. a. O. I, S. 124 ff.

9) Förstemann, a. a. O., S. 6 und 7.

des Kapellmeisterdienstes ein »Cammerorganist« (Kapellorganist) berufen worden war, so sahen sich die Hoforganisten nach Nebenämtern um[1]). Die Kapellknaben der fürstl. Kapelle waren, wie mehrfach in kleinen Residenzen, Schüler des Gymnasiums[2]).

Scheidt und auch seine Musiker bezogen ihr Gehalt aus der Herzoglichen Privatkasse (geheimen Kämmerei), das Kostgeld hatte die erzstiftische Rentkammer zu zahlen. Aus der Kasse der Domkirche empfing der Kapellmeister keinerlei Besoldung[3]). Die Höhe von Scheidt's Einkommen war nicht zu ermitteln; nur von seinem Nachfolger ist uns bekannt, daß er 1677 das nicht unbedeutende Gehalt von 500 Thlr. bezog; außerdem standen ihm zu an Hauszins 32, an Kostgeld 104 Thlr.[4]).

Die Besoldung zweier Musiker aus Scheidt's Kapelle führt Opel[5]) an. Darnach bezog der Musikus und Lautenist (»von Haus aus«) Gottfried Klippstein aus Leipzig 1643 ein Gehalt von 100 Thalern, der Kammermusikus Samuel Grosse 1648 neben Kost und Kleid 60 Thaler. Grosse's Einkommen erreichte durch allmähliche Steigerung 1676 die Höhe von 202 Thalern.

In der Umgebung Scheidt's herrschte, die schlimmen Kriegsjahre ausgenommen, ein reges musikalisches Leben, denn nicht minder als vom Fürsten wurde von dem Rate der Stadt die musikalische Kunst gepflegt. Zwei Musikchöre standen in städtischem Solde: die Stadtpfeifer und eine »Bande Kunstgeiger«[6]). Erstere hatten das tägliche Abblasen vom Rathause oder auch (Sonntags) vom Gange des grünen Turmes zu verrichten. In Gemeinschaft mit den Kunstgeigern führten sie sonntäglich die Begleitung der Kunstgesänge in den drei Kirchen abwechselnd aus. Beide Chöre teilten sich in die musikalischen Aufwartungen bei Hochzeiten. Daß diese Chöre zu der Zeit, als Scheidt die Musiken in der Moritzkirche zu leiten hatte, oder später in seinem Dienste als Fürstlicher Kapellmeister hin und wieder unter seiner Direktion gestanden haben, ist wohl anzunehmen. Nur bei Zusammenfassung aller musikalischen Kräfte Halles war es möglich, die mehrchörige Komposition Scheidt's bei der kirchlichen Einzugsfeier des Administrators August zur Ausführung zu bringen. Das soeben erwähnte Fest war eins der wenigen, die in die mehr als dreißigjährige Kapellmeisterthätigkeit Scheidt's fielen.

---

1) Siehe oben S. 405. 2) Opel a. a. O., S. 923.

3) Die Rechnungen über Einnahmen und Ausgaben der Domkirche erwähnen nichts von einer Besoldung Scheidt's. Kgl. Staats-Archiv zu Magdeburg.

4) Bestallung des Kapellmeisters Dav. Pohlens (dat. Hall den 8. Februarii 1677). Manuskript im Kgl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden. Loc. 11778.

5) A. a. O., S. 922 ff.

6) G. Olearius, Beschreibung der Stadt Hall in Sachsen, S. 443; desgl. Dreyhaupt, a. a. O., II, S. 340.

»Den 18. Oktober gegen 9 Uhr ritten J. F. G. in den Dohm, vorher gingen zwey von Adel, einer von Streithorst und einer von Treßkau als darzu erbetene Marschalle, darauf der Rathsmeister und der Syndekus von Halle, ferner der Rath von Magdeburg. Denen folgte die Ritterschaft aus dem Stiffte und sonsten etliche von Adel aus Chur-Sachsen, hernach die Justitien-Räthe, Churf. Sächß. Geheimte Räthe und E. Hoch-Ehrwürd. Domcapitul standen bei J. F. G. Stule die Reihe hinunter nach dem Altare. In der Kirchen ward vor und nach der Predigt auf unterschiedlichen Choren durch Samuel Scheiten schön, sonderlich nach der Predigt das *Te deum laudamus* durch und durch, so zuvor nie gehört, und Samuel Scheit J. F. G. zu Ehren gemacht, musiciret[1])«.

Auch in der Predigt[2]) dieses Tages gedachte Christian Weber der musikalischen Leistungen der Kapelle Scheidt's.

Die Organistenthätigkeit Scheidt's ist im Vorstehenden schon mehrfach berührt worden. Aus den früheren Ausführungen ist ersichtlich, daß ihm die Begleitung der Gemeindegesänge nicht zufiel; sein Dienst bestand im wesentlichen darin, den Gesang durch Vorspiel einzuleiten, abwechselnd mit dem Chore oder mit der Gemeinde die Kirchenlieder vorzutragen und selbständig Liturgiestücke auf der Orgel auszuführen. Für die Begleitung der Kunstgesänge stand ihm in seinem Fürstlichen Dienste ein Kapellorganist zur Verfügung[3]). In Halle war es noch im vorigen Jahrhundert Brauch, daß nicht der Kantor, sondern der Organist die Musikaufführungen in den Kirchen zu leiten hatte[4]). Der Kantor, »jederzeit einer der Schulcollegen«, hatte nur die deutschen Lieder anzufangen und mit der Gemeinde durchzusingen. Für die Hauptgottesdienste (*Communion* oder *Ampt*) schrieb die Kirchenordnung[5]) vor, es sollten »die Orgel und etwa auch andere musicalische Instrumente mit in die Gesänge gehen, und das Volk sich damit *conjungiren*, und in denen Lehr-, Trost-, Bet- oder Danck- und Lob-Psalmen sich ermuntern und Gott ehren«. Wenn also der Chor die Choräle mehrstimmig sang, dann durfte das Volk die Melodie leise mitsingen. Bei den Gottesdiensten der Advents- und Passionszeit, desgleichen der Bußtage, wohl auch bei Wochenpredigten, in Betstunden und bei Leichenpredigten war die dienstliche Anwesenheit des Organisten nicht erforderlich. Im Dome stimmte in diesen Gottesdiensten der Domkantor die Gesänge an. Zu Scheidt's Zeit wirkte in dieser Stellung »der Erbare und wohlgelarte Christianus Melissus«[6]). Man verlangte von ihm keine weitergehende musikalische Bildung, darum kam ihm auch das Prädikat »kunstreich« nicht zu.

1) Dreyhaupt, a. a. O., S. 425.
2) Weber, *Inauguratio Principum*, Der Fürsten Beruff und Einweihung, Halle 1638.
3) Vergl. oben S. 430 f.
4) Dreyhaupt, a. a. O., I, S. 1019.
5) Kirchenordnung der Stadt Halle, 1640.
6) Traubuch von St. Marien, 1628.

Bis zum Jahre 1653 waren wir dem Künstler auf seinem Lebenswege gefolgt. Das Ende seiner Wirksamkeit stand ihm nahe bevor; wir lesen im Totenbuch der Marienkirche »1654 in der heiligen Osterwoche ..... 30 Marty Hr. Capellmeister Samuel Scheid in der Dachertsgasse«.

Die Zahl der irrtümlichen Aufzeichnungen über den Todestag Scheidt's wird durch diese noch um eine erhöht. Die beiden Ehrentafeln geben den Karfreitag als Sterbetag an; dieser fiel, wie aus den Kirchenbüchern leicht nachzuweisen ist, im Jahre 1654 auf den 24. März.

Olearius, der Scheidt im Leben nahegestanden hatte, schreibt[1]: »Im Jahr 1654, Den 24. Martii ist der F. M. Capellmeister und weitberühmte Musicus Samuel Scheidt Sel. verstorben«. Wenn man ferner erwägt, daß allgemein die Kirchenbücher gerade in der Zeit des großen Krieges und in den folgenden Jahrzehnten wenig zuverläßlich sind, und insbesondere in den hierbei in Frage kommenden Registern der Superintendent G. Olearius »wegen Nachlässigkeit und Saufferey des Küsters« öfters Berichtigungen und Nachträge anbringen mußte, so ist ohne Bedenken der Karfreitag (24. März 1654) als der Todestag Scheidt's anzunehmen[2]. Unter dem Geläute aller Glocken der Marienkirche wurde er zur letzten Ruhe gebracht. Kein Denkmal von Stein oder Erz zeigte der Nachwelt, wohin man den Künstler gebettet hatte, die »Hinterlassenschaft« mußte der Erziehung und Versorgung der unmündigen Kinder Lazarus und Martha dienen.

Des Lebens Not war dem Künstler in reichem Maße beschieden, doch durfte er mit dem tröstenden Bewußtsein, von der Musikerwelt seiner Zeit und von den Bewohnern seiner Vaterstadt anerkannt und hochgeschätzt zu werden, seine Laufbahn beschließen, wenn auch Verkennung und Undankbarkeit nicht ganz gefehlt haben. Ob Scheidt in der Gunst seines Fürsten stand, ist mindestens sehr zweifelhaft. In den gedruckten Schriften über kirchliche Feiern am Hofe des Administrators August wird Scheidt's Name nie genannt, auch hat der Meister keins seiner Werke seinem Fürsten zugeeignet. Eine Spannung zwischen dem letzteren und Scheidt ließe sich wohl erklären. Einmal stand sein Herr als ein Schüler von Schütz mit seiner Vorliebe für italienischen Sologesang im Gegensatz zu Scheidt, und dann wird dieser in seinem Künstlerbewußtsein dem Fürsten nicht die fast abgöttische Verehrung entgegen gebracht haben, die ihm von hochgestellten Beamten gezollt und von ihm mit Selbstbe-

---

1) Olearius: Orts- und Zeit-Beschreibung der Stadt Halle, 1667, S. 455.

2) Den 24. März geben ferner an: Vittenius, *Diarium biographicum*; Jöcher, Gelehrtenlexikon; Walther, Lexikon; Riemann, Lexikon; Seiffert, a. a. O.; den 14. die Lexika von Gerber, Gathy, Gaßner, Bernsdorf, ferner Ritter, a. a. O. — K. v. Winterfeld und Eitner (Allgemein. deutsche Biographie) nennen den 25. März als den Todestag Scheidt's.

friedigung entgegen genommen wurde. Daß der Administrator erst nach Scheidt's Tode die musikalische Kunst mit der ihm eigenen Freigebigkeit zu fördern begann, mag andere Gründe haben als Mangel an Wohlwollen gegen den Leiter der Kapelle.

Die Vertreter der Mariengemeinde ehrten Scheidt noch dadurch, daß sie zu seinem Begräbnisse »das gantze geleute *gratis*« bewilligten[1]). Auch beauftragten sie einen der in Halle lebenden Kunstmaler mit der Anfertigung eines Bildes von Scheidt. Der Kostenaufwand für dasselbe war allerdings bescheiden, es kostete der Kirche nur »1 g. 10 gr.[2])«. Die Moritzgemeinde that dasselbe[3]). In der Marienbibliothek, welcher Scheidt nicht allein das Crucifix-Bild, sondern wohl auch seine Werke zum Geschenk gemacht hatte, fand sein Bild einen Ehrenplatz unter denen der Kaiser, Administratoren und anderer berühmter Männer. Viele dieser Bilder aus Scheidt's Zeit sind noch vorhanden, in einem stillen Winkel der Marienbibliothek sehen sie ihrer baldigen gänzlichen Auflösung entgegen. Ein auf Scheidt's Erscheinung passendes Bild wurde unter diesen nicht gefunden. Das andere im Auftrage der Moritzgemeinde gefertigte Gemälde, welches an der neuen Orgel 1784 wieder angebracht wurde, scheint bei Abbruch dieses Werkes verloren gegangen zu sein. So bleibt vorläufig das der *Tabulatura nova* beigegebene Bild das einzige von Scheidt[4]). Eine Nachbildung dieses Holzschnittes ist die Zeichnung, welche sich in der Musikbibliothek Peters zu Leipzig befindet. Sie trägt die Unterschrift: *Hanc copiam fecit Hofmannus Waldeburgensis. Anno 1819.*

2. Gottfried Scheidt.

Gottfried Scheidt, der jüngere der beiden Brüder, ist ebenfalls in Halle geboren. Das Jahr ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Wenn man aber annimmt, daß er, wie dies gebräuchlich und auch bei seinem Bruder der Fall war, im Alter von ungefähr 18 Jahren zu Sweelinck zog, so wird man zu dem Schluß kommen, daß er um 1593 geboren ist. »Im Thale zu Hall«, in dem Stadtviertel, in welchem die für die Entwicklung und den Wohlstand der Stadt so bedeutungsvolle Sole der Erde entquoll, stand seine Wiege. Das seiner Zeit berühmte Hallische Gymnasium ist ohne Zweifel auch seine Bildungsstätte gewesen. Gründlich vorbereitet durch den in Halle amtierenden Bruder zog er im Jahre 1611 auf der belebten Landstraße über Braunschweig nach Holland, um, wie einst Samuel, in Amsterdam zu Füßen des Meisters Jan Pieter Sweelinck seine Studien zu einem gewissen Abschlusse zu bringen. Er blieb

1) Totenbuch von St. Marien, 1654. 2) Opel, a. a. O.
3) G. Olearius, Orts- und Zeitbeschreibung, S. 114 und 115.
4) Getreue Nachbildung in Seiffert's Neuausgabe der *Tabulatura nova*.

vier Jahre, also verhältnismäßig lange in Amsterdam. Die Zeit seines Aufenthaltes daselbst fällt in die Jahre 1611—1615[1]). Die Vorbereitung im Sweelinck'schen Geiste und die ausgedehnte Studienzeit bei diesem Meister lassen vermuten, daß er mit gründlichem Wissen und großer technischer Fertigkeit ausgerüstet in seine Vaterstadt zurückkehrte. Doch da sich eine Stelle für ihn nicht sofort bot, so setzte er seine Studien bei »anderen vornehmen Künstlern« [2]) — hier ist wieder in erster Linie an seinen Bruder zu denken — noch eine Zeitlang fort.

Im nahen Altenburg, dessen Fürstliche Herrschaft mit dem kunstliebenden kurfürstlich sächsischen Hause in naher Verwandtschaft stand, war im Jahre 1617 die Hoforganistenstelle erledigt. Der alte Hoforganist Georg Zöllner, welcher seit 1604 dieses Amt verwaltet hatte, trat in den Ruhestand[3]), und Gottfried Scheidt wurde von der Herzogin-Witwe Anna Marie, die für ihren noch unmündigen Sohn Johann Philipp bis 1618 die Regierung führte, in die Stelle berufen. Sein Amtsantritt erfolgte im Herbst 1617. Nur mit einer kurzen Unterbrechung hat er vier Jahrzehnte seiner Fürstlichen Herrschaft gedient.

Bald nach der Übersiedelung Gottfried Scheidt's nach Altenburg starb der Vater in Halle. Die Brüder errichteten ihm ein Denkmal aus Stein mit folgender Inschrift[4]):

Anno 1618 ist in Gott selig entschlafen der Erbare und Ehrenwohlgeachtete Conrad Scheidt
Weiland verordneter Bornmeister
seines Alters 62 Jahr
32 Wochen
6 Tage.
»Gott verleihe ihm eine fröhlich Urständ«

Darunter steht ein Lied von mehreren Versen, beginnend: »Im Fried bin ich gefahren —«. Den Tod des Vaters meldet das Kirchenregister mit folgenden Worten: »1618, 15. Aug. Conradt Scheidt ein Bornmeister Auffs Drötel mit dem heiligen Ministery Hora 12«. Ein dauernderes Denkmal setzten ihm die dankbaren Söhne in den *Cantiones sacrae* Samuel Scheidt's 1620 durch die Gesänge Nr. 33 und 35[5]).

Obschon die Hoforganistenstelle in Altenburg gut dotiert war, suchte doch Gottfried Scheidt, vielleicht durch widrige Verhältnisse veranlaßt, sich bald zu verändern. Hallische Patriziersöhne nahmen vielfach in

1) Eingabe an den Rat der Stadt Danzig, 1623. Manuskript im Danziger Stadtarchiv. Abteilung XLII, Fascikel 150.

2) Ebendaselbst.

3) Kirchengallerie des Herzogthums Sachsen-Altenburg.

4) G. Olearius, Des wohlerbauten Gottes-Ackers der löblichen Stadt Hall i. S. Beschreibung, Wittenberg 1674, S. 150.

5) Siehe Seiffert, a. a. O., S. 187 Anmerkung 1.

anderen großen Städten einflußreiche Stellungen ein. So waren im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Danzig zwei Männer aus altem vornehmem Hallischem Geschlecht, Elias Rößler und Daniel von Felden, in angesehenen Stellungen thätig. Als im Jahre 1622 die Organistenstelle an der Pfarrkirche zu Danzig erledigt war, erinnerten sich die Genannten ihres berühmten Landsmannes Samuel Scheidt. Durch ihren Einfluß brachten sie es dahin, daß dieser Weihnachten genannten Jahres von ihnen im Namen der Kirchväter zur Bewerbung um die Stelle aufgefordert wurde. Doch lehnte Samuel Scheidt, der vor kurzem zum Kapellmeister befördert war, die Aufforderung, zur Probe nach Danzig zu kommen, ab, empfahl aber seinen Bruder Gottfried für die Stelle und schickte einen eigenen Boten nach Danzig, um Genaueres über die Verhältnisse zu erfahren. Die Kirchväter händigten dem Boten zwölf Thaler Reisegeld ein und entließen ihn mit der Weisung, er möchte Gottfried Scheidt mit sich herein nach Danzig bringen. Wenn dieser dann in der Kunst bestände, so wolle man ihn vor allen anderen zum Organisten wählen. Die Woche vor Pfingsten 1623 traf Scheidt in Danzig ein und fand bei seinem Landsmann Rößler freundliche Aufnahme. An den nächsten Sonntagen gab er in der Pfarrkirche Proben seiner Kunst. Die Stelle, welche unser Meister zu erlangen hoffte, war nicht besonders gut dotiert. Zu ihr gehörte Amtswohnung; für Holz wurden aus der Ratskasse jährlich 50 Thlr. gezahlt[1]). Der Hauptbestandteil des Gehalts setzte sich aus zufälligen Einnahmen zusammen. In Danzig war es wie auch an vielen anderen Orten üblich, daß der Organist bei den Hochzeiten seines Kirchspiels während der Tafel und dann zum Tanze aufspielte und dafür eine gute Bezahlung erhielt. Durch die teuren Zeiten und dadurch, daß oft Organisten aus anderen Kirchspielen eindrangen, verringerten sich die Einnahmen aus der Organistenstelle der Pfarrkirche zu den Zeiten des dreißigjährigen Krieges um ungefähr 200 Thlr. Darum klagte der Organist Paul Siefert in einer Eingabe an den Rat der Stadt Danzig[2]):

»Da ich mit dem bloßen *salario* nicht auf die Helffte zureichen können, bey solcher teurer Zeit als habe — Gott beßers — mein weniges Capitalchen so bey Ihr Kön. Mt. undt an vielen Orten meinen armen Kindern, ich sauer und schwer erworben, von Jahr zu Jahr tapfer angreiffen müßen und nun fast zugebüßet, wollt ich nicht anders mit meinem Weib und Kinde dieser löblichen Stadt zu unehren berißen daher gehen, oder hungern und sonsten andere beschwerlikeiten mehr, leiden und austehen, sondern mich gleich andern meines standes leuten, in eßen, trinken und Kleidern sampt den meinig(en) halten«.

---

1) Vergl. die Eingabe des Organisten P. Siefert an den Rat zu Danzig am 27. April 1640. Manuskript im Danziger Stadtarchiv (ohne Aktenzeichen).

2) Eingabe des Organisten P. Siefert an den Rat zu Danzig (7. April 1628). Manu-[illegible]n Danziger Stadtarchiv.

Auf Grund seiner Probe lobte man Scheidt in seiner Gegenwart und auch sonst seiner Kunst wegen, als aber Paul Siefert als Mitbewerber auftrat, da wurden für ihn die Aussichten, die Stelle zu erlangen, von Tag zu Tag geringer. Der erwähnte Paul Siefert[1]) war bisher Mitglied der Königlich Polnischen Kapelle in Warschau gewesen. Auch er war ein Schüler Sweelinck's und zwar hatte er gleichzeitig mit Samuel Scheidt den Unterricht des genannten Meisters genossen. Die Kosten des Studiums hatte die reiche Stadt Danzig bestritten und ihm dafür die Verpflichtung auferlegt, späterhin der Stadt für ein »billiges *salarium*« zu dienen. Das wichtige Schriftstück, auf welches sich diese Feststellung stützt, findet sich in dem Stadtarchiv zu Danzig. Es hat folgenden Wortlaut[2]):

»Ein Ehrb. Rhatt hat geschloßen, daß dem Paul Siefertt noch zur Vortsetzung der Kunst des Orgelspielenß erstlich seinem Meister Johan Pieterßen, Organisten zu Amsterdam ein stücke goldes vom zehen floren ung. mitt der Stadt Wappen zur Vorehrung und gemelten Paulsen so viel darzu daß es zusammen hundert floren machen aus der Kemmerei sollen gegeben werden, Jedoch daß er sich verobligen in Künfftigen Zeytten einem E. Rahtte und gemeiner Stadt um ein billiges *salarium* zu dienen, welche vorschreibung er auch wolgemelten einem E. R. einliefern soll. Und hatt ein E. R. die sache dem H. Burgermeister Gerhardt Brandes vorzustellen *committiret*. *Actum in Senatu die* 22. *Jan.* *A°*. 1608«.

Auf Zusage und Verlangen des Rates hatte Siefert seine Dienste in Warschau aufgegeben und war zur Probe nach Danzig geeilt. Die Kirchväter waren nun in einer schwierigen Lage; schließlich neigte sich auch ihre Ansicht dahin, daß man Siefert die Stelle geben müsse. Scheidt, welcher ohne Groll einsah, daß Siefert das Vorrecht auf ein Organistenamt in Danzig hatte, bat um seine Abfertigung; doch erst nach wiederholtem Anhalten wurden ihm 60 und dem Boten 10 Thaler aus der Kirchkasse bewilligt. Da aber mit dieser Summe kaum die Unkosten gedeckt werden konnten, so wandte sich Scheidt an den Rat und bat, daß ihm nicht nur »Kostgelt und Zehrung, sondern auch ein billige *recompens* werden möchte«. Daraufhin beschloß der Rat am 31. Juli 1623, »daß dem Organisten Gottfried Scheidt 50 Thaler verehrt werden sollten[3]).« Dieser wandte nun Danzig den Rücken und zog wieder seiner Heimat zu.

Die Hoforganistenstelle in Altenburg war bisher unbesetzt geblieben; in den Rechnungen von 1623 wird zwar der Hoforganist Scheidt genannt, aber an Stelle der Besoldung findet sich ein »*vacat*«. Er hatte sich also vor seiner Abreise die Rückkehr in seine bisherige Stellung gesichert.

1) Siehe über sein Leben M. Seiffert, Vierteljahrsschrift f. M. 1891, S. 397 ff.

2) Ratsbeschluß vom 22. Jan. 1608. Manuskript im Danziger Stadtarchiv.

3) Siehe Anhang S. 444.

Allerdings ziemlich spät, *Luciae* 1624, findet sich die regelmäßige Besoldung Scheidt's in den Rechnungen wieder.

Zwei Jahre später trat er in den Ehestand. Die Traunachrichten von Altenburg führen an[1]):

»Der Erbare und Kunstreiche Herr Gottfried Scheit, F. S. Hof-Organist allhier, und die Tugendsame Jgfr. Elisabetha, Franz Teckens, Bürgers u. Einw. zum Kühl im Lande Holstein Eheleibl. Tochter, itzo in F. Frawen-Zimmer allh. copuliret Dinst. d. 1. Martii«.

Nach jedenfalls kurzer und kinderloser Ehe[2]) wurde ihm sein Weib durch den Tod entrissen. Obschon im reiferen Mannesalter stehend, verheiratete er sich im Jahre 1643 zum zweiten Male[3]) mit Rosine Clauder, der Tochter des Diaconus Clauder in Altenburg. Dieser Ehe entsprossen zwei Mädchen: Regina[4]) (getauft d. 30. 9. 1644) und Elisabetha[5]) (geb. d. 1. 11. 1646).

Unterziehen wir nun die Gehalts- und die Dienstverhältnisse Scheidt's einer näheren Betrachtung. Ein genaues Bild seiner Besoldung bieten die alten Rent- und Kämmerei-Rechnungen des Fürstl. Hofes zu Altenburg aus den Jahren 1617—1661[6]). Dort kehrt unter »Ausgabe-Geld wegen des Fürstl. Hofstats, Besoldungen p.« in den angeführten Jahren (nur 1623 ausgenommen) die Besoldung Scheidt's regelmäßig wieder.

Im ersten vollen Jahre 1618—1619 bezog er:

150 fl — — beßoldung auff ein Jahr besage der Quittungen Nemblichen:
37 1/2 « — — Trinitatis
37 1/2 « — — Crucis undt
37 1/2 « — — *Lucia ao.* 1618.
37 1/2 « — — *Reminiscere ao.* 1619.

6 fl. 6 gr. vor die Winter: undt
9 fl. 6 gr. vor die Sommerkleidung Martini *ao.* 1618 und Ostern *ao.* 1619 besage der Zeddeln, hierüber
104 fl. — — an die Cost zu Hofe auff eine Person, wöchentlich 2 fl.

Wichtig ist ferner der Eintrag vom Jahre 1622:

Gottfried Scheiden, Hoff-Organisten:
339 fl. seind bemelten Hoff-Organisten vor hinterstendige Besoldung, Costgeld, Hauszins undt zu Instrumentenseiten gevolget worden, den 22. Februar *ao.* 1622.
Nemblichen:
147 fl. hinterstendige Jahresbesoldung.

---

1) Traunachrichten der Stadtkirche zu Altenburg 1626, Nr. 19.

2) In den »Traunachrichten« ist kein Kind aus Scheidt's erster Ehe verzeichnet.

3) Traunachrichten von 1643, Nr. 18.

4) Taufnachrichten, 1644.

5) Ebendaselbst, 1646.

6) Die Altenburger Rent- und Kammerrechnungen, auf welche sich die Angaben über die Verhältnisse G. Scheidt's gründen, befinden sich im Herzogl. Sächs. Regierungs-Archiv zu Altenburg.

96 fl. uff 28 Wochen hinterstendig Costgeld, uff sich undt seinen Jungen, als uff seine Persohn die Woche 2 Thaler und uff seinen Jungen jede Woche 1 Thaler gerechnet.
24 fl. Hauszins abgewichenen 1619 Jahres,
24 « « « 1620 «
24 « zu den Hauszins des abgelauffenen 1621 Jahres.
8 « zu Instrumentenseiten auffen Michaeli Markt 1620.
8 « zu seitten uffen Ostermarkt 1621 undt
8 « zu seitten uffen Leipziger Michaeli Markt 1621.

Wie sehr Scheidt in der Gunst seines Herrn stand, ist daraus zu ersehen, daß ihm durch gnädige Anordnung vom 20. Juli 1622 seine Besoldung auf 342 fl. 18 gr. erhöht wurde. Aber nur für zwei Vierteljahre bezog er diese Summe, dann knüpfte er die erwähnten Verhandlungen mit Danzig an. Nach seiner Rückkehr bezog er das erhöhte Gehalt weiter, auch wurden ihm wieder 25 fl. Hauszins und 30 fl. Kleidergeld gegeben[1]). Jetzt überragte Scheidt mit seinem Gehalte die meisten seiner Kollegen in städtischen und Hof-Diensten. Da brach um 1631 die Not des Krieges über das Altenburger Land herein. Durch Einquartierungen, Kontributionen und Lieferungen wurden die Bewohner des Landes und der Stadt Altenburg hart mitgenommen[2]). Als dann nach einigen Jahren die Kaiserlichen das Land verschonten, da begannen die Schweden die Feindseligkeiten. Die Gehälter der Hofbeamten wurden infolge der zerrütteten Finanzverhältnisse wesentlich herabgesetzt. Scheidt mußte sich Luciae 1631 eine Herabsetzung um die Hälfte gefallen lassen, von jetzt ab bezog er nur noch 200 fl. jährlich[3]). Die Bezüge für Wohnung und Kleidung fielen auch weg. In der Jahresrechnung 1640/41 findet sich nur die Summe von 50 fl.[4]). Im Jahre 1639 starb der Herzog von Altenburg. Es ist nicht unmöglich, daß die Verkümmerung des Gehaltes erfolgte, weil Scheidt im Trauerjahre alles Dienstes ledig war. In den mehrfach erwähnten Rechnungen (Jahrgang 1659/60) findet sich die Anmerkung, daß der alte Hoforganist Gottfried Scheidt, »wegen zunehmenden Alter und großer Leibesbeschwerungen seinen Verrichtungen nicht mehr vor sein können, Witte aber solche völlig über sich genommen, jenem eine Provision von jährlich 100 ℛ — — verordnet sei[5]).« Der darauf bezügliche Fürstl. Befehl datiert vom 5. Mai 1658[6]).

Die schon bei Samuel Scheidt erwähnte Dresdner Erbschaft vom Jahre 1653[7]) wird, nachdem der Herzog seinen Einfluß bei dem Kur-

1) Jahrgang 1624/25, Bl. 62.
2) Löbe, Geschichte und Beschreibung der Residenzstadt Altenburg, S. 17.
3) Jahrg. 1631/32, Bl. 26.
4) Jahrg. 1640/41, Bl. 80.
5) Jahrg. 1659/60, Bl. 179b.
6) Vergl. Jahrg. 1657/58, Bl. 240b.
7) Siehe oben S. 416.

fürsten geltend gemacht hatte, bald zur Auszahlung gelangt sein. Jedenfalls hatte er Geld zur Verfügung, als er wenige Monate nach Samuels Tode in dem altenburgischen Dorfe Pözschen ein Gut erwarb. Der Herzog ließ ihm wegen dieses gekauften Gutes das allerdings nicht hohe Gnadengeld von 9 fl. 5 gr. 6 ₰ aushändigen[1]. Doch hat Scheidt auf dieser Besitzung dauernden Aufenthalt nicht genommen. Er verblieb auch nach seiner Versetzung in den Ruhestand in Altenburg.

Über Gottfr. Scheidt's Pflichten als Organist läßt sich nichts Neues sagen; man darf annehmen, daß sie so ziemlich die gleichen waren, wie sie seinem Bruder Samuel oblagen.

Neben dem Hoforganisten gab es in Altenburg noch einen Hofkantor. Nach der Höhe seines Gehaltes zu urteilen hatte er wenig Bedeutung. Er bezog in den besseren Zeiten 100 fl. Meißnisch und ca. 20 fl. für 6 Scheffel Korn jährlich[2], später werden nur noch 50 fl. Gehalt und »30 fl. *pro inform.* der Pagen« angeführt[3]. Der Hofkantor war wohl wie die Kantoren in Halle als Lehrer am Gymnasium angestellt. Er kann nur »Vorsinger« gewesen sein und hatte die nicht vom Chor ausgeführten Choräle anzufangen und zu leiten.

Das Orgelwerk in der Schloßkirche zu Altenburg wurde im Jahre 1636 erneuert. Josua Ibach war der Verfertiger des neuen Werkes[4]. Es ist hierbei nicht an den Josias Ibach zu denken, der die Orgel in der Pauliner-Kirche in Leipzig wieder herzustellen hatte; denn dieser wird 1629 bereits zu den Toten gezählt[5]. Schon nach einigen Jahren bedurfte das Werk einer Reparatur. In den Akten des Herzogl. Domänenfideikommisses zu Altenburg befindet sich ein Schriftstück von Scheidt's Hand, in welchem er Bericht erstattet über den Befund der wiederhergestellten Orgel in der Schloßkirche. Scheidt schreibt[6]:

Dem Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Friederich Wilhelmen, Hertzogen zu Sachßen, Gülich, Cleve undt Bergk, Landgraffen in Düringen, Marggraffen zu Meißen, Graffen zu der Marck undt Ravensburgk, Herrn zu Ravenstein, meinen gnedigen Fürsten und Herren.

Durchlauchtiger, Hochgeborner Fürst, E. Fürstl. Gnad: seint meine unterthenige gehorsame Dienste, in stetem treuen Fleiße zuvor bereit, Gnediger Herr, Ew. Fürstl. Gnad: soll ich hiermit unterthenig zu berichten nicht umbgehen, daß uff deroselben gnedigen befehl undt Dero Herrn Rentmeister beschehene Anordnung die beyden Orgelmacher das Orgelwerck in E. F. Gnad: Schloßkirchen alhier nuhmehr verfertiget, und die daran befundene defecta soviel müglichen gewesen, rectificiret, und ihrem be-

---

1) Rent- und Kammerrechnungen Jahrg. 1657/58, Bl. 319b.

2) Rent- und Kammerrechnungen Jahrg. 1617—1623.

3) Ebendaselbst, Jahrg. 1649—1652.

4) Löbe, a. a. O.

5) Prüfer, Joh. Herm. Schein. Leipzig 1895. S. 112.

6) Manuskript in den Akten der »Verwaltung des Domänenfideicommisses des Herzogl. Hauses Sachsen-Altenburg« zu Altenburg.

richt nach, vor dißmal ein mehres dabey nicht thun können. Nun kann ich meinestheils in der wahrheit nicht anders sagen undt bezeugen, als daß ermeldte Orgelmacher bey solchen Werke ihren müglichen Fleiß angewendet, und damit viel größere Mühe undt arbeit, als man anfangs nicht vermeinet, gehabt, hetten auch, da es bey itziger in mehren verbessert werden können, an ihrem Fleiß ferner nichts erwinden laßen, maßen ich dann meinem wenigen Verstande nach solches so weit befinde, daß es nuhmer Gott lob, in mehrere Richtigkeit, dann es zuvor, gebracht, undt anitzo in allen Stimbwercken gar wohl zu gebrauchen, welches hiebevor nicht geschehen können.

Damit aber Ew. F. Gnad: solches wercks itzige beschaffenheit auch von andern, so sich darauff beßer als ich verstehen, in neben berichtet werden möchten, als stelle ich zu Deroselben gnedigen Beliebung, ob Sie noch eine wolverstendige person, so solch Orgelwerck in beysein itzt anwesenden beyden Orgelmachern noch ferner beschlagen, und darüber ihr *Judicium* eröffnen möchte, verschreiben laßen wollen. Inmittelst hat obgedachter Herr Rentmeister ihme vorbehalten, wo ferne sich an mehr berürten Orgelwercke noch etwas mangelhafftiges befinden würde, daß ermeldte Orgelmacher solches vollents zu rechte bringen solten, Welches E. F. Gnad: ich also in unterthenigkeit bey zu bringen nicht umbgehen sollen noch wollen.

Datum Altenburgk den 5. May 1640.

E. F. Gnad: untertheniger gehorsamer Diener
Gotfrid Scheidt, Organist.

Die von Anfang an fehlerhaft erbaute, »nuhmer, Gott lob, in mehre Richtigkeit« gebrachte Orgel stand bis zum Jahre 1738. In diesem Jahre wurde sie durch das neue, von dem renommierten Hof-Orgelbauer Gottfried Heinrich Trost zu Altenburg erbaute Werk ersetzt. Die Einweihung der letzgenannten Orgel fand erst 1741 statt[1]).

Es hat den Anschein, als ob Scheidt auch die gelegentlichen Aufführungen der in der ersten Entwicklung stehenden Hofkapelle geleitet habe. Am Hofe zu Altenburg waren im zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts außer unserem Meister und dem Hofkantor noch 6—9 Musiker angestellt. Es waren dies 4—5 Trompeter, 1 Fidelist, 1 Lautist, 1 Stadtpfeifer und 1 Heerpauker. Während Trompeter und Pauker hauptsächlich bei festlichen Aufzügen Verwendung fanden, hatten die andern Musiker vorwiegend bei der Tafel und im Gottesdienste aufzuwarten. An Gehältern bezogen die Trompeter 96—100 fl. und 199 fl. 5 gr. als Auslösung für Hufbeschlag, Kostgeld und Hafer; dieselbe Auslösung, aber nur 96 fl. Gehalt hatte der Heerpauker zu beanspruchen. Die Stelle des Fidelisten war mit 150 fl., die des Lautisten mit 114 fl. Gehalt und 38 fl. für Hauszins und Kleider dotiert. Der Stadtpfeifer mußte sich mit anfänglich 20, später 60 fl. begnügen[2]). Man wird ihn selten, vielleicht nur bei Gesamtleistungen herangezogen haben. Eine Kapellmeisterstelle gab es am Altenburgischen Hofe noch nicht, auch war kein Musiker »von Haus aus« mit Gehalt angestellt. Darum ist

1) Löbe, a. a. O.

2) Die Angaben über die Gehälter der Musiker sind ebenfalls den Rent- und Kammerrechnungen entnommen.

wohl anzunehmen, daß Scheidt als derjenige, welcher in der Gründlichkeit seiner musikalischen Studien von keinem seiner Kollegen übertroffen wurde, und als derjenige, welcher von allen musikalischen Beamten das weitaus höchste Gehalt bezog, bei gelegentlichem Zusammenspiel eine leitende Stellung einnahm. Kurz nach dem dreißigjährigen Kriege (1649—1652) trat eine Erweiterung der Kapelle ein; die Zahl der Musiker stieg bis auf zwölf[1]). Der Sängerchor empfing durch die Anstellung eines Vokalisten und Diskantisten eine Stütze. Auch eine Aufzeichnung im Kirchenbuche spricht für die Annahme, daß Scheidt der Leiter der Kapelle war. Es heißt dort[2]):

»Den 13. Oct. dem Musicanten Herrn Jakob Röhl eine Tochter getaufft heist Martha. Paten: Der Durchlauchtigste Hochgeborene Fürst undt Herr, Herr Johan Philipp von Altenburg an Dero Genaden stelle gestanden hat, Gottfrid Scheidt. Die auch Durchlauchtigste undt Hochgeborene Fürstin undt Frau, Frau Dorothea Administratorin des Ertzstiffts Magdeburg an Dero Genaden stelle ist gestanden ein Kammerweib. Die Frau D. Pauli Röbern«.

Röhl war anscheinend früher in einer musikalischen Stellung am Altenburgischen Hofe. Er bat seinen ehemaligen Herrn um Übernahme der Patenstelle; dieser sandte seinen Hoforganisten, welcher einmal der erste der musikalischen Beamten und ferner Hallenser von Geburt war, zu seiner Vertretung. Das Löbe'sche Werk führt unter den sämtlichen von 1526 bis 1863 aufgeführten Hoforganisten nur zwei mit besonderen Prädikaten an; es sind dies der im Jahre 1831 verstorbene Barthel, welcher den Titel »Concertmeister« führte und Dr. Stade »dermalen noch Hof-Kapellmeister«.

Lange konnte sich Scheidt der wohlverdienten Ruhe nicht erfreuen; bereits am 3. Juni 1661 brachte man ihn zu Grabe. Das Kirchenbuch meldet kurz[3]): »Herr Gottfried Scheit, Organist am Fürstl. Hofe, begraben d. 3. Juni«.

Von Gottfried Scheidt sind nur einige Gesangskompositionen erhalten geblieben. Als vortrefflicher Orgelspieler war er den Altenburgern noch lange nach seinem Tode im Gedächtnis. An ihn wurden seine Altenburger Mitbürger erinnert, als ihr Prediger Sagittarius (Schütz), in einer Orgelpredigt den Klang der himmlischen Musik ausmalend, sprach[4]):

»Wenn eine wohl gestimmte Orgel von einem erfahrnen Organisten künstlich und lieblich gespielet wird, was für Freude entstehet in dem Herzen? Wie erfreuet wird das Gemüth? wie fröhlich das Angesicht? Die Freude wird tausendmahl größer seyn, wenn die himmlische Orgel wird gespielet werden, nicht von denen künstlichen Organisten Squarcialupo, Scheiden und Krügern, sondern von denen heiligen Engeln«.

1) Vergl. die Herzogl. Rent- und Kammerrechnungen Jahrg. 1649—1652.

2) Taufbuch von St. Marien zu Halle, 1619.

3) Totenbuch der Stadtkirche zu Altenburg, 1661, Nr. 80.

4) Sagittarius, Das dem Allmächtigen abzustattende Einstimmige und einhellige Lob . . . bey Einweihung der neuen Orgel in der Bruder-Kirchen zu Altenburg, 1687.

Anhang I.

Zwei Briefe G. Scheidt's an den Rat der Stadt Danzig.

Herr Bürgermeister, Gestrenge, Edle, Hochweyse, Großgünstige Herren, Nachdem ich durch unterschietliche schreiben bin berichtet und *avisiret* worden, daß der Organisten Dienst in S. Marienkirchen alhier *vacirte* undt die HE. Vorsteher selbter Kirchen derowegen durch guther leuthe schreiben begehret, daß ich mich anhero begeben wolthe, habe ich, auff solches anmuhten mich verlaßen, die gehabte Fuerstliche dienste *resigniret*, undt mich mith schweren undt großen Unkosten anhero nach Danzigk begeben. Wünsche auch nun aniezo nichts liebers, als daß ich E. E. Herligkeiten mit meinen untherthenigen diensten auff zuwarten bequeme gelegenheit haben möchte. Und habe demnach nicht unterlaßen können noch sollen E. E. Hochw. Raht deßelben dienstes halber *supplicando* zu ersuchen, Mitt dienstlicher bitte, mich für andern zu ihren Organisten in der Pfarkirchen zur bestellen und die gewiße Zuversicht darneben zu faßen, daß ich im selbigen dienste mich dermaßen, was mir zu thuen obliegen wirdt, alßo willigk will finden laßen, auch die Edle *musicam* mit orgelschlagen und *componiren*, Inmaßen ich solche Kunst bey dem Kunstreichen, nunmehr sehligen Jan Peter — schon in Ambsterdam in die 4 jahr langk und sieder Ap. 15 bey ander Vornehmen Künstlern, ohne ruhm zu melden, stets getrieben, jederzeit dergestalt *excoliren*, daß E. E. Hochw. Raht darob verhoffentlich wirdt ein besondern gefallen tragen. Will auch anderweitt diese *promotion* mitt beheglichen Diensten zu ersetzen höchst geflißen sein.

E. G. und E. Hlt.
dienstwilliger
Gotfrid Scheidt,
Organist.

Herr Bürgermeister, Gestrenge, Edle, Ehrenfeste, Hoch- und wohlweise Herren und mechtige Förderer.

Nach herzlicher wünschung bei Gott dem Allmechtigen gute bestendige leibes gesundheit und glückliche Regierung, auch erbietung meiner gefließenen Dienste E. E. Herl: ich nicht bergen, waßmaßen die Herren Kirchenväter in der großen Pfarrkirchen alhie den vergangenen Christtag, durch meine Landtsleute Eliam Röseler undt Daniel von Felden an meinen Bruder Samuel Scheidten fürstlichen Hoff Organisten und Capellmeistern zu Hall ein Schreiben abgehen laßen, und darinnen begehret, daß er sich mit erster gelegenheit von dannen aufmachen und anhero begeben solte, weil alhie der Dienst zur Pfarr ledig wehre.

Weil nun mein Bruder von I. Fürstl. Gn. daselbst nicht loßkommen können hat er mich, seinen Bruder, vorgeschlagen, und deßhalben einen eigenen bohten herein geschickt, bey den Herren Kirchenvätern, wie es umb den Dienst beschaffen, sich zu erkundigen. Worauff die Herren Kirchenvätter durch ihren *collegen* HE. Thurauen demselben bohten diese andtwort gegeben, daß er in Gottes nahmen wiederumb hinauß ziehen, und mich mit dem ersten mit sich herein bringen sollte, würde ich in der kunst, wie sie dann nicht zweifelten, so sollte ich für allen andern darzu *promoviret* werden, haben euch damahls dem Bohten 12 Thaler zur Verehrung gegeben, und ihm wenn er mich mit sich herein bringen würde, ein gutt bohtenlohn zugesaget. Als ich nun die woche vor Pfingsten anhero nach Danzigk gelanget, und mich bei den HE. Kirchenvättern angeben lassenn, auch auff ihr begehren die Pfarrorgel etlich mahl beschlagen, haben sie wohl in meinem Angehör, als auch gegenst andere, mich meiner Kunst halben nicht getadelt, sondern vielmehr gerühmet, Gleichwol aber als ich gesehen, daß andere mehr *competitores* vorhanden, welche allbereit gewisse Ver-

tröstung hatten, daß sie den Dienst überkommen solten, und vermerket, daß sich die HE. Kirchenväter theils (sonderlich aber Herr Niclaus Schmidt, welcher es doch vor diesem bei gedachten meinen Landsleuten am meisten getrieben und meiner person halben, ob ich nit bald ankommen würde, stets nachfrage gehalten) sehr fremd kegenst mir gestellet, Alls habe ich umb abfertigung und erstattung meiner Unkosten, wie auch umb *recompens* bey denselben angehalten.

Darauf der Herr Thurau im nahmen seiner *collegen* mir den bescheidt werden laßen, daß ich mich eine weile gedulden solle, biß sie semptlich zusammen kehmen auch dem Eliae Röseler, da ich meine herberge habe, entbohten, mich der gebüer nach zu *tractiren* und keine Noth leiden zu laßen. Nach langem Verweilen und offtern anhalten haben wolgemelte HE. Kirchenväter geschloßen, daß mir zur abfertigung 60 und dem Bohten 10 Thaler solten zugekehret werden, Mit welchen 70 Thalern wir doch die anhero und rückreise kaum verrichten können.

Weilldenn, Edle, Ehrenfeste, Hochweise, Großgünstige Herren, ich nicht allein draußen auf der HE. Kirchenväter anhalten, meinen stadtlichenn Dienst am Fürstlichen Hofe verlaßenn, sondern auch nebenst dem bohten große Unkosten und Zehrung auf dem wege und allhie in Danzigk thun müßen, Also, daß, wenn ich von dem wenigen, waß ich von den HE. Kirchenvättern *ad rationem* empfangen, daß Kostgelt allhier entrichten solte, welches die HE. Kirchväter begehren, wurden wir uns beide wiederumb hinauß betlen müßen, welches nicht allein wieder die billigkeit und gethaner Zusage anlaufft, sondern auch dieses orts allerley nachrede geben möchte.

Derowegen ich nicht unterlaßen können solches E. E. HE. alls besonderen *Fautoren* undt *promotoren* der Freyen Künste hiermit zu *notificiren*, Belanget demnach an E. E. HE. mein dienstfleißiges *suppliciren* und bitten dieselben, in erwegung, daß ich von den HE. Kirchenvättern verschrieben worden, *mediante authoritate sua*, die Sache dahin zu mitteln geruhen wollen, damit mir undt dem Bohten nicht allein das Kostgelt undt Zehrung, sondernn auch ein billige *recompens* werden möchte. Solches umb E. H. HE. äusersten und besten vermögen nach zu verschulden und bey Menniglichen zu *praediciren* und zu rühmen, bin ich iederzeit bereitwillig und höchtgeflißenn. Undt lebe der guten Hofnung, E. E. HE. mir eine erfreuliche gute *resolution* hierauf werden wiederfahren laßenn.

E. E.
dienstgeflißener
Gotfried Scheidt.

Supplicatio
Gotfried Scheidten
Organisten.

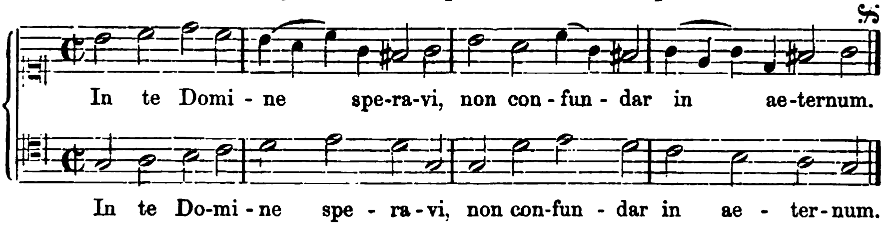
Es hat ein Erb. Raht geschloßen, daß *Supplicanti* 50 thaler sollen geschenket werden.
Actum des letzten *July Ao.* 1623.

Anhang II.

Canon retrogradus super: In te Domine speravi a 3 v. Cancer enim cancritat.



Canon retrogradus a 3 v. super: In te Domine speravi.



Canon a 3. v. in 5. post d. A[utore] Samuele Scheidt, Anno 1647.



Carl Heinrich Graun als Opernkomponist

von

Albert Mayer-Reinach.

(Berlin.)

Carl Heinrich Graun, den seine Zeitgenossen in seltener Einmütigkeit als einen ihrer größten und vielseitigsten Komponisten bewunderten, hat nur ein Werk geschaffen, das den Namen seines Schöpfers der Nachwelt verkündete: die geistliche Kantate »Der Tod Jesu«, die noch heute ab und zu aufgeführt wird. Seine Opernkompositionen dagegen haben ihn nur um wenige Jahrzehnte überlebt und sind längst vergessen. Dennoch beruht Graun's musikgeschichtliche Stellung ebensosehr in seinen Opernkompositionen als in seinen — übrigens gerade durch die Opern stark beeinflußten — kirchlichen Werken: er und Hasse waren die beiden größten Vertreter der italienischen Oper in Deutschland um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und machten Berlin und Dresden zu den Centren der damaligen deutschen Opernmusik. Graun wurde vom Tode ereilt, als die von ihm so glänzend vertretene italienische Oper noch unangetastet und in höchster Herrschaft dastand; Hasse wurde das Schicksal zu teil, schon zu Lebzeiten — er starb erst 1783 — zu den Toten gerechnet zu werden. Gluck's und Mozart's Neuerungen hatten die alte Opernmanier stark zum Wanken gebracht. Graun's Thätigkeit als Opernkomponist einer näheren Betrachtung zu unterziehen, ist die Aufgabe dieser Abhandlung.

Graun hat einen Biographen, der seine Thätigkeit als Opernkomponist umfassend beleuchtet hätte, bisher nicht gefunden, doch sind ziemlich viele kleinere Werke vorhanden, die zu dieser Frage wichtiges Material beisteuern. Zunächst drei kleinere Biographien des Komponisten: die erste von seinem Nachfolger Agricola in der Kirnberger'schen Ausgabe der Graun'schen Duette, Terzette etc.[1]), Königsberg 1774, eine andere in Hiller's *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter*, Leipzig 1784, die dritte von Christian Carl Rolle in *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik*, 1784. Einzelne kleinere Notizen bieten die *Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten*, Berlin 1778, die *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* von Reichardt, Leipzig und Frankfurt 1774,

1) In der Ausgabe ist der Name des Verfassers der Biographie nicht genannt, weshalb Chrysander dieselbe dem Gesamtherausgeber Kirnberger zuschreibt. Die Behauptung, Agricola sei der Autor, stützt sich auf eine Mitteilung in den »Briefen zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten«, Berlin 1778. Hierin wird S. 322 Agricola als Autor der Biographie genannt.

Marpurg's *Beiträge zur Aufnahme der Musik*, 1754, der *Kritische Musikus* von Scheibe 1745, Nicolai's *Anekdoten*, Berlin 1789, und die beiden Lexika von Walther 1732 und Gerber 1792 und 1812, an die sich dann die Lexikographen des 19. Jahrhunderts anschließen.

Von neueren Werken, die Graun mehr oder weniger einer Betrachtung gewürdigt haben, sind sodann noch zu nennen: Schneider's *Geschichte des Berliner Opernhauses*, Berlin 1852, Brachvogel's *Geschichte des Berliner Theaters*, Berlin 1877, *Reform der Oper* von Bitter, Braunschweig 1884, und Fürstenau's *Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861—62. Besondere Beachtung beanspruchen sodann noch die von Friedrich Chrysander im 1. Jahrbuch für Musik-Wissenschaft 1863 mitgeteilte Abhandlung über die *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper*, die namentlich für Graun's Braunschweigischen Aufenthalt wertvolles Material zu Tage gefördert hat, sowie drei neuere Abhandlungen von G. Thouret: *Friedrich der Große und die Musik*, 1895, *die Musik am preußischen Hofe im 18. Jahrhundert*, 1897 und *Friedrich der Große als Musikfreund*, 1899.

Von Graun's Opern standen mir mit Ausnahme einer einzigen aus der Braunschweigischen Zeit alle Partituren in Handschrift zur Verfügung, die meisten sogar in mehreren Exemplaren. Von den *Balli*, soweit sie nicht in die Partituren mit aufgenommen waren, ist die größte Anzahl aus der Berliner Zeit teils in Partitur, teils in Auszügen auf der Kgl. Hausbibliothek in Berlin ebenfalls noch erhalten und lag mir zur Benutzung vor. Ferner sind bis auf wenige Ausnahmen auch die Textbücher der Opern auf uns gekommen und hier benutzt worden.

Auf Grund dieses Materials, dem sich noch mehrere Urkunden des Kgl. preußischen Geheimen Staatsarchivs und des Herzogl. Landes-Hauptarchivs zu Wolfenbüttel hinzugesellten, war es möglich, ein Bild von Graun's Thätigkeit als Opernkomponist zu geben und manche bisherige Unklarheit zu lichten. Über die Braunschweiger Zeit vollständige Klarheit zu schaffen, ist leider auch dieser Arbeit nicht beschieden, da einschlägige Aktenstücke des Wolfenbütteler Archivs nicht ausreichend vorhanden sind.

I. Graun's Leben in Beziehung auf seine Opernkompositionen.

Für Graun's Entwicklung als Opernkomponist sind seine äußeren Lebensumstände von größter Bedeutung gewesen.

Carl Heinrich Graun ist geboren am 7. Mai[1]) 1701 zu Wahren-

1) Das Datum des 7. Mai sowie die Namen der Eltern Graun's entnahm ich einem Aktenstück aus Wahrenbrück, das mir durch Herrn Bürgermeister Kunze daselbst zur Einsicht zugeschickt wurde. Danach verkaufte Frau Anna Margarethe Graun, Witwe

brück im Kreise Liebenwerda (der heutigen Provinz Sachsen) als dritter und jüngster Sohn des Königlich polnischen und Kurfürstlich sächsischen Accis-Einnehmers August Graun und dessen Ehefrau Anna Margarethe, geborenen Schneider. Die beiden älteren Brüder wurden ebenfalls Musiker, der älteste und am wenigsten bedeutende August Friedrich starb 1771 als Dom- und Stadtkantor in Merseburg, der zweite, Johann Gottlieb, ward einer der berühmtesten Violinisten seiner Zeit. Er war Schüler Pisendel's, kam dann in die Dienste Friedrich's des Großen und wirkte neben seinem jüngeren Bruder in Rheinsberg und Berlin als Konzertmeister. Auch als Instrumentalkomponist war er von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Er starb im selben Jahr, wie sein älterer Bruder, 1771 in Berlin.

»Da die drei Brüder schon in früher Jugend besondere Lust und Fähigkeit zur Musik von sich merken ließen«, so berichtet Hiller, »so ward der erste Grund der Ton- und Singkunst schon in ihrer Vaterstadt, so gut es die Umstände erlauben wollten, gelegt«. Vielleicht hat der Vater, der wohl sehr musikalisch sein mochte, seinen Söhnen selbst den ersten Unterricht erteilt. Genaues ist uns nicht darüber bekannt. Soviel wissen wir jedoch sicher, daß Carl Heinrich und Johann Gottlieb behufs gründlicher musikalischer Ausbildung 1713 nach Dresden auf die Kreuzschule kamen, und daß Carl Heinrich dort sogleich Ratsdiskantist wurde.

Dies war eine besondere Auszeichnung, da an der Kreuzschule nur zwei solcher Ratsdiskantisten überhaupt waren. Sie genossen vor den anderen Schülern große Vorteile, schliefen im Hause des Kantors, nicht mit den anderen zusammen in der Schule, und brauchten nie auf der Straße zu singen.

---

des Königlich polnischen und Kurfürstlich sächsischen Accis-Einnehmers August Graun, »ihre sämtlichen weiblichen Gerade an Kleidern, Wäsche, Betten, Geschmeide und überhaupt was nach Sächsischen Rechten dazu gehörig, nebst den Gerade Stücken, wie sie sie hat und noch künftig haben könnte,« an ihre drei Söhne August Friedrich, Johann Gottlieb und Carl Heinrich. Bei dem Namen des letzteren ist von einer späteren Hand, offenbar bald nach dessen Tode, da vermutlich späterhin auch der Todestag der beiden anderen hinzugefügt worden wäre, das Datum des 7. Mai als Geburtstag und sein Todestag hinzugefügt. Der Verkaufspreis aller in Rede stehenden Gegenstände betrug 8 Gulden. Das Aktenstück ist vom 8. Dezember 1736 datiert. Ein zweites Aktenstück von 1743 besagt, daß die Witwe Graun und ihre drei Söhne das von ihrem verstorbenen Vater ererbte »Bienengärthgen« um 10 Gulden an den Bürgermeister Johann Christoph Arnold verkaufen. Wir können also aus beiden Akten noch den Schluß ziehen, daß der Vater Graun's, der 1736 schon gestorben war, keineswegs in guten Verhältnissen lebte, wenn der Garten sowohl wie die Einrichtung seiner Witwe nur 10 und 8 Gulden wert waren.

Leider waren weitere Aktenstücke in Wahrenbrück nicht aufzufinden. Das Kirchenbuch reicht nur bis 1738 zurück und das Archiv des Rathauses ist durch einen Brand zum größten Teil vernichtet.

Seinen ersten und überhaupt einzigen Unterricht im Gesang erhielt der junge Ratsdiskantist von dem damaligen Kreuzkantor Johann Zacharias Grundig. Da der Zeitpunkt von dessen Anstellung als Kantor genau bekannt ist[1]), nämlich der 2. Dezember 1713, ferner von allen Biographen Graun's Grundig als sein erster Lehrer genannt wird, so dürften die beiden Brüder erst im Dezember 1713 nach Dresden gekommen sein, wo der jüngere gleich Grundig zum Lehrer bekam. Auch für den Aufenthalt Carl Heinrich's auf der Kreuzschule gewinnen wir einen Anhaltspunkt, wenn wir seinen Abgang von der Schule mit Grundig's Tod, am 14. Juni 1720, in Zusammenhang bringen. Grundig war ein tüchtiger Gesangsmeister und Carl Heinrich Graun hat seinem Lehrer nachher große Ehre gemacht. Hiller schreibt später über Graun's Gesang sehr anerkennend: »Er hatte eine große Leichtigkeit in seiner Stimme und sang Passagien mit vieler Fertigkeit und Deutlichkeit in der rechten Singart, folglich weder am Gaumen angestoßen noch geschleift. Doch trug er auch die zum Adagio gehörigen Volaten vortrefflich vor. Dieses sang er überhaupt sehr zärtlich und rührend. Das Trillo, welches er als Diskantist sehr gut gehabt hatte, war ihm nach Änderung der Stimme in den Tenor nicht mehr vorteilhaft, doch wußte er als Meister der Setzkunst diesen Mangel überaus wohl zu bedecken. Besser gerieten ihm die Doppelschläge und andere kleine Singmanieren.«

Gleichzeitig erhielt Graun auch Unterricht im Klavier bei Christian Petzold. Dieser war Cembalist in der Königl. Kapelle und Organist an der lutherischen Kirche und scheint als Klavierspieler sehr Gutes geleistet zu haben. Graun brachte es unter seiner Leitung bald sehr weit.

Etwas später erst kam der Kompositionsunterricht hinzu, den ihm Johann Christian Schmidt[2]) (1664—1728), seit 1697 Kapellmeister in Dresden, erteilte. Nach Gerber's Ausspruch verstand er zwar seinen Kontrapunkt vollkommen, war aber dabei ein trockener und unfruchtbarer Kopf. Als Komponist war er nicht bedeutend, doch hat Graun jedenfalls viel bei ihm gelernt. Graun lernte wohl auch, wie es damals Sitte war, noch mehrere Instrumente, zum wenigsten muß er, nach seiner Mitwirkung bei der später noch zu nennenden Oper *Costanza e Fortezza* zu urteilen, ein tüchtiger Violoncellist gewesen sein; aber nähere Nachrichten fehlen darüber.

Für die Entwicklung eines jungen Tonkünstlers war damals kein Ort mehr geeignet, als gerade Dresden. Der glänzendste Hof Deutschlands

1) Vgl. Carl Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft X, 319 f.

2) Hiller in seinen »Lebensbeschreibungen« giebt den Namen Johann Christoph, während Fürstenau Johann Christian schreibt. Da der letztere bei seiner Angabe wohl auf Akten fußt, dürfte der Vorname Christian der richtige sein.

hatte von jeher viel für die Musik gethan. Heinrich Schütz hatte hier im 17. Jahrhundert ein Centrum für die Musik geschaffen, und die Tradition davon lebte mächtig fort. Die Zeit, in der Graun seine Jugend in Dresden verlebte, ist für die musikalische Stellung Dresdens im 18. Jahrhundert grundlegend geworden durch das Eindringen der italienischen Oper daselbst[1]). In den Jahren 1717—1719 haben wir in Dresden eine zum größten Teil aus italienischen Sängern und Sängerinnen bestehende Truppe. deren Dirigent Lotti war. Sie brachte in diesen Jahren verschiedene Opern Lotti's, eine solche von Ristori, ein Divertissement von Joh. Christian Schmidt und zwei Kantaten von Heinichen zur Aufführung. Mit Lotti's Oper *Giove in Argo* wurde am 3. September 1719 das neu erbaute Dresdener Opernhaus eröffnet. Alle diese Aufführungen hörte Graun, und sie mußten den mächtigsten Eindruck auf ihn machen. Er hatte sich auf der Kreuzschule schon viel mit dem Studium Keiser'scher Partituren abgegeben, und jetzt wurde dieser Hang zur Oper natürlich noch vermehrt. Eine der Lotti'schen Opern, *Teofane*, hinterließ bei ihm. wie Hiller erzählt, einen derartigen Eindruck, daß er sie sich aus dem Gedächtnis frei aufschrieb, — ganz ähnlich, wie es uns von Mozart in Rom überliefert wird.

Graun verließ, wie wir annehmen können, 1720 die Kreuzschule, blieb aber in Dresden, wo er als Sänger und Komponist schon anfing, sich einen Namen zu machen. Er hatte in diesen Jahren innigen Verkehr mit den bedeutendsten Männern Dresdens, die den jungen Künstler hoch schätzten, jedenfalls aber auch großen Einfluß auf ihn ausübten. Zunächst sind hier drei damals schon berühmte und anerkannte Leute zu nennen: der Kapellmeister Johann David Heinichen, der Konzertmeister Pisendel und der Hofpoet Joh. Ulrich König. Heinichen, der lange Jahre in Italien zugebracht, war 1717 Kapellmeister in Dresden geworden, wo er bis zu seinem 1729 erfolgten Tode wirkte. Er war ein ausgezeichneter Musiker, der nicht nur den deutschen strengen kontrapunktischen Stil beherrschte, sondern auch seit seinem italienischen Aufenthalt ein großer Anhänger der italienischen Oper geworden war. Gerade sein Einfluß dürfte bei Graun nachhaltig gewesen sein. Pisendel, der berühmte Violinist aus Torelli's Schule, der in Dresden den Konzertmeisterposten bekleidete, war zwar als Komponist nicht so bedeutend wie Heinichen. wird aber durch seine stark italienische Kunstrichtung naturgemäß auf Graun gewirkt haben. An dem letzten der drei Männer, Joh. Ulrich König, hatte Graun einen einflußreichen Gönner, dem er, wie wir bald sehen werden, seine spätere Stellung in Braunschweig verdankte. König.

1) Ausführlicheres über diese Dresdener Epoche siehe bei Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 2. Teil, Dresden, 1862.

als Dichter keineswegs bedeutend, spielt dennoch in der Geschichte der Oper eine nicht geringe Rolle. Ursprünglich in Hamburg, wo er eine große Anzahl Texte für die dortige Bühne lieferte und auch Hasse kennen lernte, in dessen Lebenslauf er ja ebenfalls tief eingegriffen hat, kam er 1717 nach Dresden, um dann 1720 in die einflußreiche Stellung eines Geh. Sekretärs und Hofpoeten einzurücken. Der erste Text, den Graun in Braunschweig komponierte, ist von König verfaßt; Graun wollte sich offenbar die Protektion des einflußreichen Mannes auch fernerhin erhalten.

Dresdner Freunde Graun's aus dieser Zeit, die ihm gegenüber mehr eine kameradschaftliche Stellung einnahmen, waren Johann Joachim Quantz, der berühmte Flötist, und Leopold Sylvius Weiß, wohl der größte Lautenist und Theorbist des ganzen 18. Jahrhunderts. Quantz war Mitglied der polnischen Kapelle, die 1717 errichtet worden war, um den König statt der Kurfürstlichen Kapelle nach Polen zu begleiten. Die Künstler hielten sich also teils in Dresden, teils in Warschau auf. Weiß dagegen war seit 1718 als Kammermusikus in Dresden in der Kurfürstlichen Kapelle angestellt. Graun machte im Juni 1723 mit diesen beiden von Dresden aus — Quantz befand sich damals gerade in Dresden [1]) — eine Reise nach Prag, um die anläßlich der Krönung Karl's VI. dort aufgeführte Fux'sche Oper *Costanza e Fortezza* zu hören. [2]) Sie wirkten sogar alle drei im Orchester mit, und zwar Graun als Violoncellist.

Über Graun's Kompositionen aus dieser Zeit läßt sich Sicheres nicht sagen, da der größte Teil davon verloren ist. Zumeist waren es wohl

1) Die Meinung, daß sich die polnische Kapelle, in der sich Quantz befand, immer in Warschau aufhielt, daß demnach Quantz die Prager Reise von Warschau aus angetreten habe und Graun sowie Weiß erst nach Warschau und dann nach Prag gereist seien, ist entschieden irrig. Darüber läßt die in Marpurg's »Beiträgen« abgedruckte Selbstbiographie von Joh. Joachim Quantz keinen Zweifel. Die Kapelle war nach seiner Angabe teils in Warschau, teils in Dresden, und zur Zeit der Prager Reise befand sie sich in letztgenannter Residenz.

2) Die Art und Weise der Aufführung dieser Fux'schen Oper ist musikgeschichtlich sehr wichtig. Sie wurde, wie Quantz berichtet, unter freiem Himmel durch 100 Sänger und 200 Instrumentisten aufgeführt. »Sie war mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet, dabei aber sehr prächtig. Das Konzertieren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich größtenteils aus Sätzen bestand, die auf dem Papiere öfters steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier, im Großen, und bei so zahlreicher Besetzung, eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, und mit vielen kleinen Figuren und geschwinden Noten gezierter Gesang in diesem Falle gethan haben würde . . . . Die vielen Chöre in der Prager Oper dieneten, nach französischer Art, zugleich zu Balletten . . . . Der alte Fux selbst aber, welchen, weil er mit dem Podagra beschweret war, der Kaiser in einer Sänfte von Wien nach Prag hat tragen lassen, hatte das Vergnügen, diese so ungewöhnlich prächtige Aufführung seiner Arbeit, ohnweit des Kaisers, sitzend anzuhören . . . . . . Der kaiserliche Kapellmeister Caldara gab den Takt.«

Kirchenstücke. Ob er sich schon damals der Form der Kammerkantate zugewandt hatte, in der er später so große Lorbeeren erntete, kann ebensowenig entschieden werden, als die Frage, ob er sich als Instrumentalkomponist versuchte. Es ist uns eine kleine Anekdote überliefert, wonach ihm ein Dresdener Bürgermeister wegen eines nicht kirchenmäßig genug gesetzten Chores das weitere Komponieren für die Kirche verbieten wollte, was aber ein sehr einflußreicher Gönner, der Superintendent Löscher, glücklich zu verhindern wußte. Seine Kompositionsthätigkeit in dieser Zeit scheint also vor allem der Kirche angehört zu haben.

Das Jahr 1724 brachte in Graun's Leben einen wichtigen Wendepunkt. Er ward auf König's Empfehlung als Tenorist nach Braunschweig berufen, wie seine ersten Biographen sagen als Nachfolger Johann Adolf Hasse's, der im selben Jahre nach zweijährigem Wirken in Braunschweig nach Italien gegangen sein soll. Das scheint nun nicht ganz richtig zu sein. Hasse steht nämlich bereits im Personenverzeichnis der Oper *Heinrich der Vogler* von Schürmann, aufgeführt in der Wintermesse 1721, ist aber schon im Winter des darauffolgenden Jahres nicht mehr angegeben. Hieraus wäre zu schließen, daß Hasse höchstens ein Jahr überhaupt in Braunschweig geblieben wäre, Graun also, der frühestens Ende 1724 dorthin kam, keinesfalls sein unmittelbarer Nachfolger gewesen sein kann. Da der Kapellmeister der Oper, Georg Caspar Schürmann, selbst Tenorist war, auch thatsächlich in der Wintermesse 1722 gesungen hat, wie aus dem Personenverzeichnis der in der Wintermesse 1722 aufgeführten Oper *Armida e Rinaldo* hervorgeht,[1]) so scheint Chrysander's Vermutung, daß Hasse 1722 bereits nach Italien ging,[2]) richtig zu sein, trotz der Mitteilung von Graun's ältesten Biographen, die diesen als direkten Nachfolger Hasse's hinstellen. Jedenfalls ist Graun zum ersten Mal erwähnt im Personenverzeichnis der Oper *Ottone Rè di Germania* in der Wintermesse 1725. Er muß also spätestens — die Wintermesse begann in Braunschweig am Montag nach Mariä Lichtmeß, d. i. 2. Februar, die Sommermesse am Laurentiustag (10. August) — Ende 1724 oder Anfang 1725 nach Braunschweig gekommen sein.

Hier kam der junge Künstler auf einen ganz anderen musikalischen Boden wie in Dresden. Die Braunschweiger Oper nahm in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine merkwürdige Vermittlungsstellung ein zwischen der ausschließlich italienischen Richtung Dresdens und der na-

1) Siehe Chrysander, Jahrbücher I, Die Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle. 1863.

2) Möglicherweise ist Hasse schon in den letzten Monaten des Jahres 1721 von Braunschweig weggegangen, denn nach Abschluß der Sommermeß-Vorstellungen war er den Rest des Jahres nicht mehr beschäftigt. Darüber fehlen aber bis jetzt jegliche Nachrichten.

tional deutschen — allerdings damals schon stark im Niedergang befindlichen — Oper Hamburgs. Auch französische Einflüsse lassen sich hier nachweisen, gerade wie in Hamburg. So finden wir auch ein abwechslungsreiches Repertoir wie an keiner anderen Oper Deutschlands in dieser Epoche. Alle bedeutenden Komponisten kamen zu Worte. Während Graun's Anwesenheit in Braunschweig wurden außer seinen Opern nach Chrysander folgende aufgeführt: 6 von Händel, 3 von Caldara, 2 von Schürmann, 1 von Lotti, 1 Pasticcio aus Händel'schen und Lottischen Stücken, 1 Oper von Orlandini, 1 von Conti, 1 von Chelleri, 1 von Porpora und 7, deren Komponisten unbekannt sind. Von besonderem Einfluß auf Graun scheinen Händel und Schürmann gewesen zu sein.

Graun's Thätigkeit in Braunschweig, die anfänglich nur die eines Sängers war, erweiterte sich bald. In der Wintermesse 1725 wirkte er zum ersten Male als Sänger, im darauffolgenden Jahr finden wir ihn bereits als Opern-Bearbeiter, wenn auch noch nicht als Opern-Komponisten. Zu der Schürmann'schen Oper *Ludovicus Pius*, die 1726 in der Wintermesse aufgeführt wurde, komponierte Graun einige Arien hinzu;[1] anscheinend auch zu der in derselben Wintermesse wieder aufgefrischten Schürmann'schen Oper *Heinrich der Vogler*, bei deren Erstaufführung Hasse 1721 zum ersten Mal in Braunschweig aufgetreten war. Für Graun's Mitarbeiterschaft an dieser Oper scheint mir der Beweis aus einer Mitteilung hervorzugehen, die Agricola in seiner Biographie des Komponisten macht. Er erzählt nämlich, Graun habe sich in der Oper *Henricus Auceps* von Schürmann, in der er in Braunschweig zum ersten Mal aufgetreten sei, seine ganze Partie noch einmal selbst komponiert, weil ihm die Schürmann'sche Musik nicht gefallen habe. Chrysander, der ein Textbuch dieser Oper von 1726 nicht fand, meint, ein alter erprobter Kapellmeister wie Schürmann hätte sich das schwerlich von einem Anfänger gefallen lassen, und verweist die ganze Nachricht ins Gebiet der Fabel. Nun wissen wir genau, daß die Notiz Agricola's, Graun sei in eben dieser Oper 1726 zum allerersten Mal aufgetreten, falsch ist, denn das Textbuch der 1725 aufgeführten Oper *Ottone, Rè di Germania* ist erhalten und Graun darin als Darsteller angegeben. Aber der weitere Inhalt von Agricola's Mitteilung ist anscheinend richtig, denn die Oper *Henricus Auceps* ist ganz offenbar identisch mit dem 1721 zum ersten Mal aufgeführten Schürmann'schen *Heinrich der Vogler*, der nun 1726 wieder neu einstudiert wurde. Daß Graun bei dieser Neueinstudierung Änderungen anbrachte, ist nicht so unglaublich, wie Chrysander meint,

1) Vgl. Monatshefte 1882, Die Oper Ludovicus Pius, von Prof. Dr. Sommer; ebendaselbst 1894, S. 85, 106 u. 142.

denn bei dem in der gleichen Zeit aufgeführten *Ludovicus Pius* von Schürmann hat er ja — das geht aus den Ausführungen Prof. Sommer's sicher hervor — ebenfalls als Bearbeiter fungiert. Sicherlich wußte Graun in dem ersten Jahre seiner Braunschweiger Thätigkeit seinem vorgesetzten Kapellmeister Proben seines kompositorischen Könnens zu geben, so daß dieser kein Bedenken trug, dem ursprünglich nur als Sänger engagierten jungen Manne eine derartige Arbeit zu übertragen. Ohne Zweifel bekam Graun gerade durch diese Mitarbeiterschaft den Auftrag, eine selbständige Oper zu schreiben: 1727 in der Wintermesse wurde seine erste Oper *Sancio und Sinilde* in Braunschweig aufgeführt. In dieselbe Zeit scheint auch seine Ernennung zum Vicekapellmeister zu fallen.

Graun hat dann in Braunschweig noch weitere fünf Opern komponiert. Seine Thätigkeit ist von jetzt an gleichzeitig die eines Sängers, Kapellmeisters und Komponisten. Außer seinen Opern setzte er auch seine Thätigkeit als Kirchenkomponist fort. So komponierte er die Trauermusik bei dem 1731 erfolgten Tode des Herzogs August Wilhelm.

Der nachfolgende Herzog, Ludwig Rudolf, in dem Graun einen großen Gönner hatte, starb am 1. März 1735, und nun brach über die ganze Kapelle großes Unglück herein. Der neue Herrscher Ferdinand Albrecht, der Schwiegervater Friedrich's des Großen, wollte die Kapelle auflösen; als daher letzterer sich Graun ausbat, willfahrte der Herzog gern seinem Wunsche. Friedrich hatte anläßlich seiner 1733 stattgefundenen Hochzeit Graun als Komponisten und Dirigenten der Oper *Lo specchio della fedeltà* kennen und schätzen gelernt. Graun siedelte also um die Mitte des Jahres 1735 nach Rheinsberg über.

Die nun folgenden Jahre sind, obgleich Graun gar nicht als Opernkomponist thätig war, für die endgültige Richtung in seiner Kompositionsweise von entscheidender Bedeutung. Graun blieb bis zur Thronbesteigung Friedrich's II. in Rheinsberg. Er war hier Kapellmeister der verhältnismäßig kleinen Instrumentalkapelle des Kronprinzen, dem er auch Kompositionsunterricht erteilte. Seine Kompositionen aus dieser Zeit sind hauptsächlich Kammerkantaten. Sie bestehen aus einem Seccorecitativ, einem begleiteten Recitativ und 2 Arien, sind also gewissermaßen Bruchstücke einer Oper, wie wir ja auch von Graun später in Berlin eine derartige Kantate in scenischer Aufführung finden. Wir können diese Zeit daher als eine Vorbereitungszeit für die spätere Opernkomposition betrachten, und deutlich ist zu ersehen, daß in diesen Jahren eine Wandlung in Graun's Kompositionsweise vor sich gegangen ist. Während wir in Braunschweig ein fortwährendes Schwanken, hervorgerufen durch die mannigfachsten Einflüsse, bemerken können, ist der Stil seiner Kompositionen von der ersten Berliner Oper an stereotyp derselbe. Graun hat sich in den Jahren, die zwischen seiner Thätigkeit in Braunschweig und

Berlin fallen, vollständig zum italienischen Geschmacke bekehrt. An der Hand der in diesen sechs Jahren geschaffenen Kompositionen die Umwandlung genau zu verfolgen ist nicht möglich, da wir von den wenigsten seiner Kammerkantaten die bestimmte Entstehungszeit wissen und es gar nicht unwahrscheinlich ist, daß er auch in Berlin noch solche komponiert hat. Ich glaube indes annehmen zu dürfen, daß sich diese italienisierende Richtung allmählich, beeinflußt durch den entschieden italienischen Geschmack des Kronprinzen, in Rheinsberg heranbildete, um dann schließlich während seines einjährigen Aufenthaltes in Italien nur noch gekräftigt und gefestigt zu werden.

Die Reise nach Italien fällt Mitte 1740 bis Mitte 1741. Friedrich der Große, der nach seiner Thronbesteigung am 31. Mai 1740 sogleich daran ging, seinen längst gehegten Wunsch, die Errichtung einer Oper in Berlin, zur Ausführung zu bringen, schickte seinen Kapellmeister nach Italien, um sich nach geeigneten Kräften für die Oper umzusehen. Graun, der sich in allen größeren Städten längere Zeit aufhielt, hat hier sicherlich viel gehört, was für seine folgenden Opernkompositionen von Bedeutung war. Er kam erst Mitte 1741 mit verschiedenen Sängern und Sängerinnen zurück und machte sich gleich an seine erste Oper, die am 13. Dezember des Jahres noch in Szene ging.[1])

Fortan entfaltete er in Berlin eine rege Thätigkeit. Er schrieb in den Jahren 1741—1756 25 dreiaktige, eine fünfaktige und eine einaktige Oper. Er beherrschte in diesen 15 Jahren das Repertoire fast ausschließlich. Am fruchtbarsten war er in den Friedensjahren 1746—1756; 1748 brachte er allein drei Opern auf die Bühne. Von 1756 an, dem Jahre, in dem der siebenjährige Krieg ausbrach, komponierte er keine Oper mehr, dagegen noch 1757 auf den Sieg bei Prag sein *Tedeum*, das neben dem 1755 komponierten *Tod Jesu* das reifste seiner kirchlichen Werke ist. Sein Stil blieb in allen Opern der Berliner Zeit derselbe.

Graun's Leben scheint in Berlin ziemlich gleichförmig gewesen zu sein. Von irgend einer größeren Reise wissen wir nichts. Verheiratet war er zweimal, das erste Mal bereits in Rheinsberg. Aus der ersten Ehe entsproß eine Tochter, die von ihrem Vater selbst ausgebildet, nach Agricola's Mitteilung eine gute Sängerin gewesen sein soll. Sie verheiratete sich an einen Kommerzienrat Zimmermann in Tornow. Von den vier Söhnen zweiter Ehe wurde keiner Musiker. Schüler scheint Graun kaum ausgebildet zu haben, wenigstens ist kein namhafter bekannt.

Fünf Jahre bevor das Opernhaus nach dem Kriege mit einer seiner

1) In einem Artikel über Graun in der Vossischen Zeitung, 12. Jan. 1862, erwähnt Preuß, Graun habe im Dezember 1739 eine Reise nach Dresden gemacht. Das scheint mir nicht sehr glaubwürdig, da keiner der Biographen nur die geringste Mitteilung davon macht.

Opern wieder seine Pforten öffnete, starb Graun nach kurzer Krankheit. Sein Todestag ist der 8. August 1759. Was er den Berlinern noch lange nach seinem Tode galt, bezeugt am besten Burney in seinem *Tagebuch* (Hamburg 1773): »Die Namen Graun und Quantz sind in Berlin heilig und wird mehr darauf geschworen als auf Luther und Calvin .... wer nicht graunisch und quantzisch ist, ist vor Verfolgung nicht sicher.«

Seine Opern, die zum größten Teil auch in Braunschweig aufgeführt wurden, hatten ein verhältnismäßig langes Nachleben. Nach dem siebenjährigen Kriege ließ Friedrich der Große die besseren davon alle wieder aufführen. Als letzte derselben figuriert im Januar 1785 *Orfeo*. Aber mittlerweile war eine andere Geschmacksrichtung eingetreten, und Graun's Opern wurden bald vergessen, um nie wieder aufzuleben.

II. Die Opern, ihr Inhalt und ihre Dichter.

A. Die 6 Opern in Braunschweig.[1])

1. *Sancio und Sinilde*, Oper in 3 Akten, deutsch, Text von Johann Ulrich König.[2]) Aufführung in der Wintermesse 1727. Erhalten sind von der Musik 22 Arien und die Ouverture in Partitur auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

König Sancio von Arragon giebt vor seiner Abreise ins Feld strengen Befehl, niemand dürfe in seiner Abwesenheit sein Leibroß reiten. Garzias, der älteste Prinz, verlangt es dennoch, wird aber von der Königin Sinilde und dem Reichsverweser Gonsalvo abgewiesen. Aus Rache bezichtigt er sie des Ehebruchs und beide werden zum Flammentod verurteilt. Kurz vor der bevorstehenden Hinrichtung bekennt er erst seine Schuld und erhält schließlich auf Sinildens Fürsprache Verzeihung.

2. *Polydorus*, Oper in 5 Akten, deutsch. Über den Textdichter keine Nachricht. Aufführung 1728—1729.[3]) Erhalten ist von der Musik die vollständige Partitur auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

1) Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins, 1861, führt außer den sechs Opern eine weitere Oper *Rhadamist* an, von der ich aber nirgends sonst eine Erwähnung finden konnte. Offenbar beruht die Angabe auf einem Irrtum. In Wolfenbüttel befindet sich nur ein Textbuch *Zenobia und Radamistus* vom Jahre 1742, doch ist die Musik von Giovanni Verocai, Conzertmeister zu Wolfenbüttel.

2) Derselbe Text ist im gleichen Jahre mit Musik von Telemann in Hamburg aufgeführt, unter dem Titel *Sancio oder die siegende Großmut.*

3) Das früheste erhaltene Textbuch stammt aus der Sommermesse 1731. Trotzdem möchte ich die Oper früher setzen, da sonst von 1727 bis zur Wintermesse 1731 (der Aufführung der Iphigenia) eine Pause in Graun's Opernkomposition eingetreten sein müßte, was anzunehmen kein Grund vorliegt, da die nächsten Opern sich sehr rasch folgen. Außerdem scheint mir eine auf der Partitur befindliche, allerdings von späterer Hand hinzugefügte Bezeichnung des Jahres 1728 die Richtigkeit des obigen Datums zu bestätigen. In Hamburg wurde die Oper 1735 aufgeführt.

Priamus, König von Troja, schickte bei Ausbruch des trojanischen Krieges seinen jüngsten Sohn Polydorus nach Thracien zu Polymnestor, dem Gemahl seiner Tochter Ilione. In der Befürchtung, daß Polymnestor nach dem unglücklichen Ausgang des Krieges dem Polydorus nachstellen könne, giebt Ilione bei seiner Rückkehr den Polydor für ihren eigenen Sohn aus und bezeichnet ihren Sohn Deiphilus als Polydorus. Wirklich beschließt auch der König, als ein Abgesandter der Griechen die Herausgabe des Polydorus fordert, diesen auszuliefern, und überantwortet so den Griechen seinen eigenen Sohn, den diese töten. Aus Rache erschlägt nun der richtige Polydorus auf Anraten der Ilione den Polymnestor und wird dann König von Thracien.

3. *Iphigenia in Aulis*, Oper in 3 Akten, deutsch.[1]) Text von Postel, von diesem für die Hamburger Oper 1699 verfaßt, und von Graun unverändert übernommen. Aufführung in der Wintermesse 1731. Von der Musik befinden sich die Arien und die Ouverture in Partitur auf dem Herzogl. Landes-Hauptarchiv zu Wolfenbüttel.

Die Griechen sind in Aulis versammelt, aber Diana hemmt durch widrige Winde die Abfahrt. Nur durch die Opferung der Iphigenia, so sagt das Orakel, kann die Göttin besänftigt werden. Unter dem Vorwand, sie solle den Achilles heiraten, wird Iphigenia ins Lager geholt, aber als sie geopfert werden soll, erscheint Diana und erklärt sich mit einer Hindin zufrieden. Zum Schluß vermählt sich Iphigenia mit dem Scythen-König Thoas, der sie, ihr nur unter falschem Namen bekannt, längst geliebt hatte. Achilles heiratet die Deidamia, die ihm in Manneskleidern ins griechische Lager gefolgt war.

4. *Scipio Africanus*, Oper in 3 Akten, deutsch.[2]) Der Text ist ebenfalls ein Hamburger Text von 1694, nach Mattheson's *Patriot* übersetzt von Fideler[3]). Aufführung in der Sommermesse 1732. Vollständige Partitur auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Scipio hat den Karthagerfürst Syphax geschlagen und in Gefangenschaft genommen. Auch dessen Gemahlin Sophonisbe wird gefangen, aber der Feldherr Masinissa hält sie bei sich verborgen und bestürmt

1) Graun ist als Komponist im Textbuche nirgends genannt, doch wissen wir von Mattheson über die Hamburger Aufführung, daß Graun der Komponist war. Die Aufführung in Hamburg fand statt am 3. Dezember 1731. Die Oper ist deshalb sehr interessant, weil Graun 1748 den Stoff noch einmal komponiert hat. Doch hat die spätere Dichtung, die Villati besorgte, einen anderen Ausgang.

2) In der Wintermesse 1728 wurde in Braunschweig eine Oper *Scipione nelle Spagne* von Caldara aufgeführt. Diese Oper dürfte Graun zu *Scipio Africanus* angeregt haben. Als Text dazu benutzte er mit geringen Veränderungen eine gleichnamige Oper, die 1694 in Hamburg gegeben wurde. Die Oper wurde 1734 noch zweimal, am 19. und 29. März in Braunschweig aufgeführt.

3) *Musikalischer Patriot* von Mattheson, 1728. Darin ist ein Verzeichnis der Hamburger Opern enthalten.

sie mit Liebeswerbungen. Syphax entkommt aus der Gefangenschaft und begiebt sich verkleidet in die Dienste des Scipio, um demselben bei Gelegenheit die Ränke des Masinissa aufzudecken, was ihm auch gelingt. Scipio, anfangs wütend, verzeiht schließlich dem Masinissa, und schenkt dem Syphax Reich und Gemahlin wieder. Nebenher läuft eine Liebeshandlung zwischen der karthagischen Prinzessin Ericlea und dem celtiberischen Prinzen Lucejus, die mit der Verbindung der beiden Liebenden endigt.

5. *Lo specchio della fedeltà*[1]), Dramma per musica in tre atti. Vom Textdichter keine Nachricht[2]). Aufführung zu Salzdahlum — einem Lustschloß bei Braunschweig — zur Vermählung des preußischen Kronprinzen, späteren Friedrich II., mit Elisabeth Christine von Braunschweig am 12. Juni 1733. Musik nicht erhalten.

Allasis von Ägypten, der seinerzeit den rechtmäßigen König Aprius vom Thron gestürzt hat, erkennt in einer Schäferin Timareta seine eigene, seit ihrer Kindheit verschwundene Tochter wieder. Er proklamiert sie zur Thronfolgerin. Als er ihr aber auch einen Prinzen zum Gemahl geben will, weigert sie sich und erklärt, ihrem geliebten Schäfer Thesostratos treu bleiben zu wollen. Aufgebracht darüber befiehlt der König, falls die Prinzessin bei ihrer Weigerung bleibe, den Thesostratos zu töten. Da erklärt sich Timareta bereit, dem Befehl des Königs nachzugeben, um dem Geliebten das Leben zu retten. Jetzt wird entdeckt, daß Thesostratos der Sohn des ehemaligen Königs Aprius ist, und Allasis sühnt nun seine Schuld, indem er dem Thesostrates die Hand der Timareta und zugleich sein Reich übergiebt.

6. *Pharao Tubaetes*, Oper in 5 Akten, deutsche Recitative und italienische Arien. Text von Müller nach dem *Gianguir* des Apostolo Zeno[3]). Aufführung 1734 oder spätestens Februar 1735[4]). Die vollständige Partitur befindet sich auf der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel.

1) Diese Oper ist identisch mit der in allen bisherigen Verzeichnissen von Graun's Opern angeführten *Timareta*. Der fälschliche Titel *Timareta* ist der Name der Hauptperson des Stückes. Chrysander irrt also, wenn er die gesuchte Timareta in einer Oper *Amor costante vince l'Inganno* zu finden glaubt. Ferner setzt er »Lo sp. d. f.« als eine weitere siebente Oper von Graun ins Jahr 1735, was irrig ist, wie aus dem Titelblatt unzweideutig hervorgeht.

2) In dem mir vorliegenden Textbuche der Oper ist links der italienische Text, rechts die deutsche Übersetzung gedruckt. Das wurde auch später bei allen Berliner Opern so gehalten.

3) In Hamburg 1728 unter dem Titel *Pharao und Joseph* mit Musik von Caldara. In Graun's Oper ist nur der Titel und der Name einer Person umgeändert. Der Dichter ist Joh. Samuel Müller in Helmstädt, ein Schulrektor, der für die Hamburger Bühne mehrere Texte lieferte.

4) Das früheste vorhandene Textbuch ist aus der Wintermesse 1737, doch muß die Oper spätestens im Februar 1735 aufgeführt sein, da vom 1. März des Jahres an wegen des Todes des Herzogs eine Aufführung ausgeschlossen ist. Möglicherweise fällt sie schon ins Jahr 1734.

Ramesses, Sohn des Pharao von Ägypten, trachtet darnach, seinen Vater zu stürzen und die Herrschaft an sich zu reißen. Durch die Klugheit und Umsicht des obersten Generals, Hermes, werden indes seine Anschläge zu nichte gemacht. Der Pharao begnadigt ihn schließlich auf Bitten des Hermes hin.

B. Die 27 Opern in Berlin[1]).

1. *Rodelinda*, Regina de Langobardi, Dramma per musica in 3 atti. Aufgeführt 13. Dezember 1741 im Schloßtheater. Der Text ist eine Bearbeitung des gleichnamigen Stückes von Apostolo Zeno durch Botarelli[2]). Partitur erhalten[3]).

Bertarid, König der Langobarden, wird von Grimoald, Herzog von Benevent, aus seinem Reich vertrieben. Zu den Hunnen entflohen, läßt er von dort die falsche Nachricht verbreiten, er sei gestorben, und kehrt dann ungekannt in seine Hauptstadt zurück, um seine in den Händen des Siegers gebliebene Gemahlin zu befreien. Zufällig rettet er dem Grimoald das Leben und erhält dafür seine Gemahlin wieder; den ihm ebenfalls wieder angebotenen Thron verschmäht er jedoch.

2. *Cesare e Cleopatra*, Dramma per musica in 3 atti. Text eine Bearbeitung von Corneille's *La mort de Pompée* durch Botarelli. Aufgeführt zur Einweihung des Opernhauses am 7. Dezember 1742[4]).

Nach der Schlacht von Pharsalus war Pompejus zu Ptolomäus von Ägypten geflohen, der ihn aber erschlagen ließ. Als bald darauf Cäsar triumphierend in Alexandria einzieht, kommt ihm sowohl des Pompejus Witwe Cornelia hilfeflehend entgegen, wie auch Cleopatra, die seinen Schutz sucht gegen ihren Bruder Ptolemäus, der ihr die Herrschaft

1) Außer diesen 27 Opern ist noch ein Prolog erhalten, den Graun anläßlich der Vermählung der Prinzessin Ulrike von Preußen mit dem schwedischen Kronprinzen geschrieben hat, *La festa del Imeneo*. Die musikalische Form ist genau die seiner Kammerkantaten, 2 Recitative und 2 Arien, nur wurde das Stück szenisch dargestellt. Es ist eine Unterredung zwischen Venus und Amor, die sich natürlich auf das neuvermählte Paar bezieht. Die Aufführung fand statt am 17. Juli 1744; auf den Prolog folgte dann die Oper *Catone*. Schneider berichtet noch von einem weiteren Prolog, *Venus und Cupido* genannt, der 1742 aufgeführt worden sein soll. Mir scheint jedoch hier eine Verwechslung mit *La festa del Imeneo* vorzuliegen. Brachvogel, Geschichte des Berliner Theaters, 1877, zählt unter Graun's Opern auch 2 von Hasse mit: *Clemenza di Tito* und *Didone*. Diese beiden Hasse'schen Opern wurden in Berlin unter Graun's Leitung aufgeführt. Die Annahme, daß sie von Graun geschrieben seien, ist falsch.

2) Apostolo Zeno wieder fußt für dieses Stück offenbar auf Corneille's *Pertharite*.

3) Die Partituren sämtlicher Opern Graun's befinden sich auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin in Abschrift, Originalpartituren scheinen keine mehr vorhanden zu sein.

4) Die Daten der Aufführungen sind aus der Vossischen und der Haude und Spener'schen Zeitung.

Ägyptens entrissen hat. Cäsar entbrennt in heftigster Liebe zu Cleopatra und gewinnt ihr Herz. Arsaces, ein maurischer Fürst, der Cleopatra schon längst liebte, erregt aus Eifersucht mit Ptolemäus zusammen einen Aufruhr gegen Cäsar. Doch dieser unterdrückt den Aufstand und vermählt sich dann mit Cleopatra.

3. *Artaserse*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio. Aufgeführt 2. Dezember 1743.

Xerxes, König von Persien, wird von seinem Günstling Artabanus ermordet. Dieser weiß Artaxerxes, den ältesten Prinzen, zu bestimmen, seinen Bruder Darius, den er als den Mörder bezeichnet, hinrichten zu lassen, und trifft alsdann alle Anstalten, auch den Artaxerxes zu stürzen und sich selbst auf den Thron zu setzen. Im letzten Augenblick wird aber der Anschlag entdeckt.

4. *Catone in Utica*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio. Aufgeführt 6. Januar 1744.

Cäsar, dem nach seinen Siegen nur noch einer widersteht, Cato, der sich in Utica festgesetzt hat, versucht zuerst auf gütige Weise, denselben zum Nachgeben zu bewegen, ist aber durch dessen Schroffheit genötigt, die Stadt erobern zu lassen, wobei Cato sich selbst den Tod giebt. Cäsar gewinnt die Hand der Tochter des Cato, Marcia.

5. *Alessandro e Poro* (*Alessandro nelle Indie*), Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio. Aufführung 21. Dezember 1744.

Alexander hat den Porus geschlagen. Dieser entzieht sich ihm aber dadurch, daß sein Getreuer Gandartes mit ihm die Rüstung tauscht. Während Porus unter dem Schutze dieser Verkleidung alles Mögliche thut, um Alexander unschädlich zu machen, stellt sich auch Cleonice, die Geliebte des Königs, als ob sie den Alexander liebe, um diesen milder zu stimmen. Schließlich werden alle Anschläge entdeckt, aber Alexander verzeiht großmütig und läßt dem Porus sein Reich.

6. *Lucio Papirio*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Apostolo Zeno. Aufführung 5. Januar 1745.

Quintus Fabius hat während der Abwesenheit des Diktators Lucius Papirius trotz dessen Verbot eine Schlacht gewagt und dieselbe gewonnen. Während ganz Rom sich darüber freut, sieht Papirius nur eine Übertretung seines Verbots und verurteilt den Fabius zum Tode. Er läßt sich von diesem Urteil erst abbringen, als das ganze römische Volk um Begnadigung des Fabius bittet.

7. *Adriano in Siria*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio. Aufführung 29. Dezember 1745.

Der römische Feldherr Adriano erhält kurz nach seinem Siege über die asiatischen Völker die Nachricht, er sei zum Kaiser gewählt. Seine erste Regierungsthat ist, allen besiegten Völkern Frieden anzubieten;

alle Fürsten folgen seinem Rufe und kommen zu ihm nach Antiochia. Nur der Partherkönig Osroas, dessen Tochter sich in Adriano's Gefangenschaft befindet, läßt sich entschuldigen, kommt aber heimlich im Gefolge seines Gesandten Farnaspes mit, um unerkannt seine Tochter Emirena, zu der der Kaiser in heftiger Liebe entbrannt ist, zu retten und Rache an dem verhaßten Feinde zu nehmen. Auch Adriano's Braut Sabina ist gekommen, sieht aber zu ihrem Schrecken, daß ihr Geliebter sich Emirena zuwendet. Trostlos darüber versucht sie alles Mögliche, den Geliebten wieder zu gewinnen, der sich ihr auch nach der Erkenntnis, daß Emirena ihn gar nicht liebt, wieder zuwendet. Emirena wird die Gattin des Farnaspes und schließlich erhält auch Osroas, dessen Anschläge vereitelt und entdeckt werden, Verzeihung.

8. *Demofonte, Re di Tracia,* Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio; Aufführung 17. Januar 1746[1]).

Demofonte ist König von Thracien. In seinem Lande ist der uralte Brauch, jedes Jahr dem Apollo eine Jungfrau zu opfern. Auf

1) Nach Nicolai, Anekdoten, hat Friedrich II. zu dieser Oper 3 Arien komponiert. Diese 3 Arien sind in den beiden auf der Berliner Kgl. Bibliothek vorhandenen Partituren nicht enthalten, dagegen in der in Wolfenbüttel befindlichen Partitur der Oper, die wohl seinerzeit zur Braunschweiger Aufführung benutzt wurde, in der aber neben den Arien Friedrich's dieselben Arien von Graun's Komposition, wie in den Berliner Exemplaren, sich befinden. Es scheint demnach, als ob Friedrich's Kompositionen erst nachträglich hinzugekommen seien. Es sind die Arien 1 und 2 des zweiten und 1 des dritten Aktes. — Auf der Berliner Kgl. Bibliothek befindet sich außerdem noch eine aus dem Archiv der Hofoper stammende Partitur der Hasse'schen Komposition des gleichen Textes von 1748, die aber von Graun eigenhändig geschrieben ist. Diese Partitur figurierte bisher auf der Kgl. Bibliothek als Graun's Werk, durch Vergleichung mit dem Dresdener Exemplar des Hasse'schen *Demofonte* trat der Irrtum zu Tage. Da die Partituren aus dem Archive des Opernhauses alle zu Aufführungen benutzt wurden, so könnte man auf die Vermutung kommen, daß die Hassesche Oper ebenfalls über die Berliner Bühne ging. Das ist aber sehr unwahrscheinlich, da erstens keine Nachricht von einer derartigen Aufführung zu finden ist, während doch die Aufführungen der anderen Hasse'schen Opern überall bemerkt sind, zweitens für Graun die Aufführung einer Oper, die er selbst komponiert hatte, in Hasse'scher Komposition eine schwere Kränkung gewesen wäre. Vermutlich hatte sich Graun die Hasse'sche Oper selbst kopiert, und die Kopie kam durch Zufall in die Bibliothek des Opernhauses. — In dem oben schon genannten Artikel der Vossischen Zeitung vom 12. Januar 1862 erzählt Preuß, Graun habe öfters Arien zum zweiten Male machen müssen, wenn dieselben Friedrich II. nicht gefallen hätten; als der König das auch bei der Arie *Misero pergoletto* aus *Demofonte* verlangte, habe Graun sich geweigert, und so sei die Arie aus der gleichnamigen Hasse'schen Oper eingelegt worden. Wenn derartige Fälle auch vorgekommen sein mögen, so ist es doch hier so gut wie ausgeschlossen, denn Hasse's »Demofonte« wurde erst 1748 komponiert. Außerdem — die Notiz könnte sich möglicherweise auf eine spätere Wiederholung der Graun-schen Oper beziehen — enthalten die Partituren der beiden Komponisten zwei verschiedene Kompositionen der Arie, und die in Graun's Partitur befindliche spricht ihrem Stil nach unbedingt für ihn.

Befehl des Königs soll Dircea, die Tochter des Matusius, die mit dem vermeintlichen Thronerben Timantes heimlich vermählt ist, geopfert werden. Als dieser dem König das Geheimnis verrät und ihn bittet, doch seine Gemahlin zu schonen, befiehlt er beide hinzurichten. Aber eine wichtige Entdeckung verhindert dies. Dircea ist nicht des Matusius, sondern des Königs eigene Tochter, und Timantes ist nicht der Thronerbe, sondern des Matusius Sohn. So endet schließlich alles noch gut.

9. *Cajo Fabricio*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Apostolo Zeno. Aufführung am 2. Dezember 1746.

Pyrrhus hat die Römer besiegt, aber trotzdem wollen diese nur Frieden unter der Bedingung, daß Pyrrhus Italien räume. Der Gesandte der Römer, Fabricius, zeigt sich den Geschenken des Pyrrhus gegenüber unbestechlich. Eine Nebenhandlung bildet die Liebe des Pyrrhus zur Tochter des Fabricius, die ihn aber verschmäht.

10. *Le feste galanti*, Festa teatrale per musica in 3 atti. Text von Villati nach *Les festes galantes* des Duché de Vancy. Aufführung in den letzten Tagen des März oder Anfang April 1747[1]).

Celimene, Königin von Neapel, wird von drei Prinzen um ihre Hand bestürmt, indes sie liebt den Hidaspes allein. Alle drei veranstalten ihr zu Ehren große Festlichkeiten. Den Hidaspes liebt ebenfalls die Prinzessin Cleonice, die ihn sogar durch die Vorspiegelung, Celimene liebe ihn gar nicht, für sich zu gewinnen weiß. Schließlich werden aber alle Ränke aufgedeckt und Celimene und Hidaspes werden ein Paar.

11. *Cinna*, Dramma per musica in 3 atti[2]). Text eine Bearbeitung des gleichnamigen Stückes von Corneille durch Villati. Aufführung 1. Januar 1748.

Cinna hat sich mit verschiedenen römischen Großen zur Ermordung des Augustus verschworen. Aber die Ausführung der That mißlingt und Cinna wird ergriffen. Der Kaiser, dem Cinna auf gütliches Zureden, die Feindschaft gegen ihn zu lassen, nur Trotz entgegenbringt, will zuerst alle Verschworenen töten lassen, entschließt sich aber dann doch zur Milde und begnadigt alle.

12. *Europa galante*, Festa teatrale per musica in 5 atti. Text eine Bearbeitung des gleichen Stückes von Houdart de la Motte durch Villati. Aufführung 27. März 1748.

Die Venus schickt den Amor aus, um die Liebe zu verbreiten, aber

1) Die Aufführung war für den 27. März, den Geburtstag der Königin-Mutter, festgesetzt, wurde aber um einige Tage verschoben. Das genaue Datum ist aus den Zeitungen nicht zu ersehen.

2) Am 4. August 1747 wurde zu Charlottenburg eine einaktige Oper, *Pastorale* genannt, aufgeführt. Graun setzte nur einige Arien und Recitative, das übrige war von Quantz, Nichelmann und Friedrich II., der die Sinfonia und 2 Arien komponierte.

die Zwietracht will das verhindern. Wir sehen nun in 5 einzelnen Bildern, wie Venus Siegerin bleibt, und schließlich die Zwietracht ihre Macht anerkennen muß. Diese Bilder führen uns Szenen aus Frankreich, Spanien, Italien und der Türkei vor, die aber miteinander nicht zusammenhängen.

13. *Ifigenia in Aulide*, Dramma per musica[1]) in 3 atti. Text eine Bearbeitung des gleichnamigen Stückes von Racine durch Villati. Aufführung 13. Dezember 1748[2]).

Wesentlich der gleiche Inhalt wie im Braunschweigischen Stücke, nur daß am Schluß Achilles und Ifigenia sich heiraten. Die Figuren des Thoas und der Deidamia kommen nicht vor.

14. *Angelica e Medoro*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Villati, vermutlich nach einer französischen Vorlage[3]). Aufführung 27. März 1749.

Angelica segelt mit ihrem Bräutigam Medorus nach ihrem Königreich Catai, unterwegs landen sie am Eiland der Zauberin Alcina. Diese verfolgt den Medorus mit Liebesanträgen, und als sie sich verschmäht sieht, giebt sie zur Rache Medorus und seine Braut einem Seeungeheuer preis. Im Augenblick der höchsten Gefahr werden sie jedoch von einer der Alcina feindlichen Zauberin gerettet, worauf diese sich ins Meer stürzt.

15. *Coriolano*, Tragedia per musica in 3 atti. Text von Villati nach einem Entwurf Friedrich's des Großen. Aufführung 19. Dezember 1749.

Coriolan, aus Rom verbannt, hat sich den Volskern als Anführer angeboten, besiegt mit ihnen die Römer und steht bereits vor den

1) Die beiden Bezeichnungen »tragedia per musica« und »dramma per musica« werden bei Graun wechselnd gebraucht als Bezeichnung der opera seria.

2) Am 9. August 1748 wurde »auf der Königl. Schaubühne zu Potsdam« ein dreiaktiges Schäferspiel gegeben, *Galatea ed Acide*. Das Textbuch ist auf der Kgl. Bibliothek vorhanden, die Musik jedoch, nach Aussage der im Textbuche enthaltenen Vorrede, »von den besten Meistern in der Musik verfertigt«, ging bis auf 2 Stücke Graun's verloren. Diese sind eine Arie »Al suon di dolce canna«, herübergenommen aus Graun's Oper *Europa galante*, und ein Duett, das uns mit veränderten Personennamen, aber gleichem Text in der Kirnberger'schen Prachtausgabe der Graun'schen Ensemblestücke, 1773, erhalten ist. Als weitere musikalische Bearbeiter dürften wohl Quantz, Nichelmann und Hasse, vielleicht auch Friedrich II. fungiert haben, die Mitwirkung Hasse's wenigstens wird durch eine Notiz im 26. »Brief zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten« bezeugt. — Betreffs der oben genannten Arie »Al suon di dolce canna« berichtet Nicolai in seinen Anekdoten, III. S. 249, daß sie von Friedrich II. komponiert sei. Aber in der Partitur zu *Europa galante* findet sich keine Notiz, die auf den König als Komponisten hinwiese.

3) Ich konnte das betreffende franz. Stück nicht auffinden. Es ist offenbar eine Fortsetzung des Quinault'schen *Roland*. Die Vermutung wäre allerdings auch möglich, daß die Operndichtung eine direkt auf Ariost fußende Arbeit Villati's sei, aber ich glaube doch nicht, dies annehmen zu dürfen.

Thoren der Stadt. Da sendet der Senat seine Mutter und Gattin, zuletzt auch seinen kleinen Sohn zu ihm, um für die Stadt um Gnade zu bitten. Er willfahrt deren Bitten auch schließlich, wird aber dafür von den Volskern ermordet.

16. *Fetonte*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Villati, nach dem gleichnamigen Stück von Quinault. Aufführung 31. März 1750.

Phaeton, Sohn des Sonnengottes und der Climene, soll die ägyptische Königstochter zur Frau bekommen. Diese aber liebt den Eupafus, Sohn des Jupiter und der Isis. Als Eupafus den Phaeton einmal höhnt, weil man seinen Vater nicht kenne, läßt sich dieser vom Sonnengott für einen Tag die Leitung des Sonnenwagens geben, um der Welt seine hohe Abstammung zu zeigen. Aber da er durch sein schlechtes Fahren die Erde in Brand setzt, wirft ihn Jupiter aus dem Wagen.

17. *Mitridate*, Tragedia per musica in 3 atti. Text von Villati, vermutlich nach einer französischen Vorlage [1]). Aufführung 18. Dezember 1750.

Mitridates, König von Pontus, wird von den Römern geschlagen. Um leichter entfliehen zu können, verbreitet er selbst die Kunde von seinem Tode. Seine beiden Söhne, Farnaces und Xifares, lieben beide die Monimia, ihres Vaters Braut, und verfolgen sie jetzt mit Liebesanträgen. Da kehrt Mitridates ganz plötzlich zurück und läßt den Farnaces, den er allein schuldig glaubt, ins Gefängnis werfen. Dieser entkommt, sammelt eine Rotte Soldaten um sich und versucht, die Burg des Mitridates zu stürmen. Während Xifares die Stürmenden zurückwirft, giebt sich Mitridates, der schon alles verloren glaubt, selbst den Tod.

18. *Armida*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Villati, nach dem gleichnamigen Stück des Quinault. Aufführung 27. März 1751.

Die Zauberin Armida, Königin von Damaskus, hat durch ihre Schönheit alle christlichen Anführer bestrickt und zu Gefangenen gemacht; nur der tapferste, Rinaldus, widersteht ihr und befreit sogar seine Genossen. Sie will den Rinaldus töten; aber als sie ihn schlafend findet, ist sie von seiner Schönheit so hingerissen, daß sie sich und ihn durch Zauberkunst auf eine Insel im Meere versetzt und ihn so bezaubert, daß er voll Liebe bei ihr bleibt. Indes kommt einer seiner Mitkämpfer mit einem Zauberschild, um ihn zu befreien, was auch gelingt. Beide fliehen von der Insel.

19. *Britannico*, Tragedia per musica in 3 atti. Text von Villati, nach dem gleichnamigen Stück des Racine. Aufführung 17. Dezember 1751.

Nero, Kaiser von Rom, will die Braut seines Bruders Britannicus

1) Marpurg giebt an: »von Villati, nach dem Französischen des Racine«; jedoch konnte ich weder bei Racine, noch bei einem der sonst hier genannten französischen Dichter ein Stück dieses Namens finden.

selbst zur Frau besitzen. Als eine gewaltsame Entführung derselben ihm die heftigsten Vorwürfe seiner Mutter Agrippina einbringt, heuchelt er Freundschaft, um unter diesem Deckmantel den Bruder selbst aus dem Wege zu räumen. Bei dem Versöhnungsmahl, in Anwesenheit der Mutter und seiner Braut, trinkt Britannicus arglos den ihm von seinem Bruder kredenzten Giftbecher.

20. *Orfeo*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Villati, vermutlich nach einer französischen Vorlage[1]). Aufführung 27. März 1752.

Orpheus, der die Werbung der Königin Aspasia ausgeschlagen hat, vermählt sich mit Euridice. Aus Rache läßt die Königin eine giftige Schlange auf den Weg legen, den Euridice geht. Euridice stirbt. Orpheus dringt mit seiner Leier in die Unterwelt und erlangt seine Gemahlin wieder, aber nur unter der Bedingung, sie vorerst nicht anzusehen. Er übertritt jedoch dieses Gebot, und Euridice verschwindet wieder. Trostlos steigt er zur Oberwelt zurück, wo ihn Aspasia, deren Liebe er von neuem ausschlägt, von Bachantinnen töten läßt.

21. *Il Giudizio di Paride*, Pastorale per musica in un atto. Text von Villati. Aufführung 26. Juni 1752 zur Vermählung des Prinzen Heinrich.

Die drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus kommen zu Paris, der auf Merkur's Befehl die schönste von ihnen bezeichnen soll. Er spricht der Venus den Preis zu. Zum Schluß wendet sich die Venus an die Neuvermählten und wünscht ihnen alles Glück.

22. *Silla*, Dramma per musica in 3 atti. Text von Friedrich II. in französischer Prosa, von Tagliazucchi in italienische Verse gebracht. Aufführung 27. März 1753.

Silla, der nach Rom als Sieger zurückgekehrt ist, verliebt sich in eine Römerin, Octavia, und läßt sie, als sie ihn abweist, mit Gewalt zu sich bringen. Aber durch die Vorstellungen eines Freundes von seinem Unrecht überzeugt, giebt er die Octavia ihrem rechtmäßigen Bräutigam zurück. Zugleich legt er die Diktatur nieder.

23. *Semiramide*, Tragedia per musica in 3 atti. Text nach dem gleichnamigen Stück Voltaire's von Tagliazucchi. Aufführung 27. März 1754.

Semiramis, Königin von Babylon, hat mit Hülfe des Assurus ihren Gemahl Ninus ermordet. Ihr Sohn, den Assurus ebenfalls töten wollte, um sich selbst mit der Hand der Königin den Thron zu sichern, wurde von einem treuen Diener gerettet und unter dem Namen Arsaces aufgezogen. Er macht sich, ohne von seiner Herkunft etwas zu wissen, derart verdient, daß ihn die Königin, der ein Orakel befohlen hatte,

1) Nach Schneider, Geschichte des Berliner Opernhauses, heißt der französische Dichter Du Boulay. Ich konnte einen französischen Dichter dieses Namens nirgends auffinden.

einen Gemahl zu wählen, zum König ernannte. Da enthüllt ein Priester das furchtbare Geheimnis. Arsaces wird unter seinem richtigen Namen Ninus König, die beiden Verbrecher aber ereilt das Verhängnis. Assurus fällt von eigener Hand, die Königin infolge einer Verwechslung durch die Hand des eigenen Sohnes. Den trostlosen jungen König tröstet eine Stimme aus den Wolken und befiehlt ihm, die Regierung zu übernehmen.

24. *Montezuma*, Tragedia per musica in 3 atti. Text in französischen Versen von Friedrich II., italienisch von Tagliazucchi. Aufführung 6. Januar 1755.

Montezuma, Kaiser von Mexiko, gewährt, trotz Abratens seiner Braut und seiner Berater, Cortes und dessen Truppen freien Eingang in die Hauptstadt. Der teuflische Plan der Spanier glückt, Montezuma wird hinterlistig gefangen genommen und könnte nur dadurch seine Freiheit wieder erlangen, daß seine Braut Eupaforice die Gemahlin des Cortes wird. Auf deren Weigerung wird Montezuma hingerichtet, Eupaforice ersticht sich. Die Hauptstadt wird von den Spaniern angezündet, die Einwohner werden niedergemacht: so hält die christliche Religion ihren Einzug in Mexiko.

25. *Ezio*, Dramma per musica in 3 atti. Text eine Zusammenziehung des Stückes von Metastasio, wahrscheinlich von Tagliazucchi zurechtgemacht. Aufführung 1. April 1755.

Kaiser Valentinian hat die Ehre der Gemahlin des Massimus, seines Freundes und Ratgebers, angetastet. Nichtsdestoweniger verlangt er von ihm seine Tochter Fulvia, des Feldherrn Ezio Verlobte, zur Gemahlin. Massimus geht scheinbar auf seine Wünsche ein, um ihn sorglos zu machen, trifft aber alle Anstalten zu seiner Ermordung. Aber der gedungene Mörder wird von dem Kaiser entdeckt, entkommt jedoch ungekannt. Der Kaiser, der an Massimus' Verrat nicht denkt, lenkt seinen Verdacht auf Ezio, dessen Liebe zu Fulvia er kennt und den er aus Eifersucht der That für fähig hält, läßt ihn gefangen nehmen und giebt Befehl, ihn zu töten. Darauf hat Massimus nur gewartet. Er wiegelt das Volk gegen den Herrscher auf, der Kaiser gerät in Lebensgefahr. Da erscheint der totgeglaubte Ezio, der gegen des Kaisers Willen nicht getötet worden war, und rettet denselben. Alles klärt sich auf, der Kaiser schenkt seinem Retter die Braut wieder und begnadigt auf beider Bitten hin auch den Massimus.

26. *I fratelli nemici*, Tragedia per musica in 3 atti. Text von Friedrich II. in französischen Versen nach den *Frères ennemis* des Racine, ins Italienische übersetzt von Tagliazucchi. Aufführung 9. Januar 1756.

Amintus und Polinices, die beiden Söhne des verstorbenen Oedipus, gegen einander angestachelt von ihrem Oheim Creon, der sich selbst den Thron zu eigen machen will, töten sich gegenseitig im Zweikampf.

Aber das Volk, das den Creon in gerechtem Verdacht hat, schuld an dem Streite der Brüder gewesen zu sein, proklamiert Creon's Sohn Lucippus, der die Antigona, die Schwester der beiden Brüder, als Frau heimführt, zum Regenten; Creon endigt durch eigene Hand.

27. *Merope*, Tragedia per musica in 3 atti. Text in französischen Versen von Friedrich II. nach Voltaire's gleichnamiger Tragödie, italienisch von Tagliazucchi. Aufführung 27. März 1756.

Polifontes, Tyrann von Messene, hat vor Jahren den König Cresfontes, Gemahl der Merope, nebst seinen Söhnen erschlagen. Das Gerücht, das er aussprengte, der König sei im Kampfe gefallen, fand allgemein Glauben, sodaß er es wagen konnte, die Hand der Königin selbst zu fordern. Diese aber, in dem unentwegten Glauben, daß Egistus, ihr jüngster Sohn, der dem Tyrannen entronnen war, einst zur Rache wiederkehren werde, hält fest an der Treue gegen ihren toten Gemahl. Wirklich erscheint auch Egistus, gerät aber in des Tyrannen Gewalt, der nun durch Androhung, er werde ihren Sohn töten, das Jawort der Königin erhält. Egistus, daraufhin in Freiheit gesetzt, erschlägt den Tyrannen in dem Augenblick, als dieser vor dem Altar den Treuschwur der Königin fordert. Er wird nun König von Messene.

C. Die Operntexte und ihre Dichter.

Es ist schon im ersten Kapitel darauf hingewiesen worden, daß wir bei Graun's Opern hinsichtlich ihrer musikalischen Beschaffenheit je nach den Orten ihrer Entstehung, Braunschweig und Berlin, zwei verschiedene Richtungen zu unterscheiden haben. Das zeigt sich nun ebenfalls deutlich bei den Operntexten. Die Berliner Zeit ist italienisch, die dortige Oper war zu Graun's Zeit nichts anderes als eine Niederlassung der italienischen in Deutschland, ähnlich wie dies in Dresden in der gleichen Zeit der Fall war. Richtung, Anschauung und Geschmack waren bestimmt durch einen souveränen Willen, und der wollte die italienische Oper. Braunschweig dagegen, wo sich alles, was Namen in der Opernkomposition hatte, auf der Bühne zeigte, hat im Gegensatz zur Berliner Oper ein gut Stück Deutschtum in sich bewahrt. Die Hamburger Oper war es, die in Braunschweig so mächtig nachhallte. Das macht sich nun bei Graun in hohem Maße geltend.

Betrachten wir die sechs Operntexte der Braunschweiger Zeit nur rein äußerlich, so fällt uns schon auf, daß von diesen sechs Texten fünf in deutscher Sprache geschrieben sind. Bei näherem Eingehen auf dieselben entdecken wir überhaupt Texte der Hamburger Bühne. *Scipio*, *Pharao Tubaetes* und *Iphigenia* waren bereits vor der Komposition durch Graun in Hamburg mit anderer Musik gegeben worden. *Sancio und Sinilde* ist von einem Poeten, der hauptsächlich die Hamburger Bühne mit Texten

versorgt hat, Johann Ulrich König, und *Polydorus* ist ebenfalls z im Stile der dortigen Texte verfaßt, wurde ja auch, ebenso wie *Iphig* kurze Zeit nach der Braunschweiger Aufführung in Hamburg mit Gra Musik gegeben. Ja Graun machte sogar in *Pharao Tubaetes* die in Ha- burg durch Keiser zuerst aufgebrachte Unsitte mit, einen deuts Text mit italienischen Arien zu komponieren.

Wir brauchen uns daher bei Besprechung dieser fünf deutschen Braun- schweiger Texte nicht lange aufzuhalten, wir müssen über sie da Urteil fällen, das über die Texte der Hamburger Opernperiode lä feststeht. In sprachlicher Beziehung ein Gemisch von kahler Prosa m ungeheuerlichstem Schwulst, szenisch nach eitlem Schaugepränge m großem Spektakel trachtend, präsentieren sie sich dem Leser nicht eb vorteilhaft. Allerdings boten sie dem Komponisten wirksamen Untergru Eines aber haben die Braunschweiger Texte, die sonst in jeder Bezieh weit unter dem Niveau der späteren Berliner stehen, vor diesen vor sie zwingen den Komponisten nicht zu solch endlos langen Recitative wie wir sie später bei Graun finden. Die Aktzahl ist bei den Braun- schweiger Texten nicht feststehend, wie in Berlin, wir finden dreiakt und fünfaktige Texte abwechselnd.

Eine einzige Ausnahme betreffs des Gebrauchs der deutschen Sprach in der Braunschweiger Zeit macht der Text zur Oper *Lo specchio della fedeltà*, in italienischer Sprache verfaßt. Doch hat Graun diesen Text sicherlich nicht nach freiem Entschluß benutzt, sondern auf einen Wink von oben. Die Oper wurde aufgeführt anläßlich der Vermählung des Kronprinzen von Preußen, späteren Friedrich's II., mit einer braunschwei- gischen Prinzessin. Man nahm also ohne Zweifel auf Friedrich's Geschmack entsprechende Rücksicht, und der Kronprinz neigte schon sehr früh, seit seinem ersten Besuche in Dresden (1728), zur italienischen Oper hinüber. Der Name des Textdichters ist nicht bekannt, vermutlich war es ein ita- lienischer Poet. Der Dichtung ist noch weniger Gutes nachzusagen als den schon besprochenen; es ist der schlechteste Text, den Graun je be- nutzt hat.

Die 27 Texte der Berliner Opern haben von dem deutschen Zug der Braunschweiger Oper keine Spur mehr: sie sind in Sprache sowohl als in ihrem Stil durchweg italienisch. Ihre Form ist die gleiche durch die ganze Berliner Zeit hindurch, die Aktzahl bis auf zwei Ausnahmen immer drei. Aufgebaut aus endlos langen Recitativen, die mit Arien oder grö- ßeren Ensemblestücken vermischt waren, boten sie zwar dem Kompo- nisten Gelegenheit, seinem lyrischen Talente die Zügel schießen zu lassen, bringen dagegen öfters Stockung in den dramatischen Fortgang. Das lag eben im Charakter der italienischen Oper überhaupt. Graun hat, wie wir später sehen werden, manchmal prachtvolle dramatische Stellen ge-

schaffen, aber ihre Wirkung wird dann sicher durch ein darauf folgendes allzulanges Recitativ geschwächt.

Graun benutzte Texte von sechs Dichtern. Es sind Metastasio, Apostolo Zeno, Botarelli, Villati, Tagliazucchi und Friedrich der Große. König Friedrich, der erst in der letzten Zeit von Graun's kompositorischer Thätigkeit als Textdichter auftrat, verfolgte ohne Zweifel den Plan, der Oper von vornherein nicht nur ihren eigenen Komponisten, sondern auch einen eigenen Textdichter zu geben. So wurde zunächst Botarelli mit den ersten beiden Texten beauftragt, es sind *Rodelinda* und *Cesare.* Botarelli ging aber bald aus Berlin fort, und nun scheint Friedrich nicht sogleich Ersatz gefunden zu haben. Graun griff deswegen zu Texten Metastasio's und Apostolo Zeno's, von denen der erstere mit fünf, Zeno mit zwei vertreten ist. Damit kam der größte Textdichter der italienischen Oper, Metastasio, auch in Berlin zum Wort, und das war nicht ohne Einfluß auf die späteren Dichter. Jedenfalls bildeten Metastasio's Texte weiterhin eine Norm für die Berliner Textdichtung, denn Villati und Tagliazucchi, und nicht zum wenigsten Friedrich selbst, folgen seinen Spuren.[1])

Ein weiterer Punkt, und das dürfte wohl das wichtigste bei der Beurteilung der Graun'schen Texte sein, ist das Hinüberschielen nach der französischen Litteratur. Man nahm sich einfach berühmte französische Dramen vor, strich ihre meist fünf Akte in die üblichen drei der italienischen Oper zusammen, fügte Arien, eventuell Duette u. s. w. hinzu, und eine Übersetzung ins Italienische machte die Texte der Opern fertig. So finden wir Bearbeitungen von Corneille, Racine, Quinault, Voltaire, Duché de Vancy und de la Motte. Bis auf wenige Ausnahmen, die ohne Anlehnung an andere Stücke gearbeitet sind, können also die Texte in keinerlei Weise Anspruch auf Originalität machen.

Die Art und Weise der Bearbeitung war bei den einzelnen Stücken verschieden. *Europa galante* wurde fast ohne Striche einfach ins Itali-

1) Genauere Daten über das Leben der drei Hofdichter zu finden, war leider, trotz Durchsicht der Akten des Kgl. Geheimen Staatsarchivs, nicht möglich. Über Botarelli giebt Gerber's Lexikon und Mazzuchelli (*Gli Scrittori d'Italia*, Brescia 1753—1763) dürftige Auskunft. Darnach ist dieser, Giovanni Gualberto Botarelli, zu Florenz geboren und hat in den fünfziger Jahren in London gelebt, wo 1757 in seiner italienischen Übersetzung Horaz-Oden von englischen Musikern komponiert gedruckt wurden. Er scheint also in Berlin entlassen worden zu sein, was angesichts seiner schlechten Texte begreiflich ist. Villati ist Ende 1746 oder Anfang 1747 nach Berlin gekommen, im Sommer 1752 dort gestorben, und Tagliazucchi kam im September 1752 nach Berlin. — Auf dem Kgl. Hausarchiv zu Charlottenburg befinden sich, wie mir auf eine Anfrage mitgeteilt wurde, keine Akten, die Aufschlüsse über die drei Dichter geben könnten; ebenso ist in den von Mazzuchelli citierten *Novelle della Reppublica Letteraria*, Venezia 1759, keine weitere Nachricht zu finden gewesen.

enische übertragen, auch die fünf Akte sind darin gewahrt geblieben. Andere Stücke wieder sind freier gearbeitet. Aber seltsam berührt es uns doch, wenn in den Vorreden zu den Texten die Originalquelle entweder garnicht genannt wird und der italienische Hofpoet das ganze Verdienst der Textdichtung für sich in Anspruch nimmt, oder, wie es meistens der Fall, nur die Bemerkung vorhanden ist »nach dem Französischen von Villati« und dergl. . . . . . . Als schlimmstes Beispiel einer solchen Bearbeitung möchte ich die *Merope* Friedrich's des Großen hinstellen, wo wir durch das Vorhandensein von Friedrich's französischem Text — der König dichtete seine Texte französisch, worauf diese erst ins Italienische übersetzt wurden — genau verfolgen können, wie weit die Arbeit des Bearbeiters reicht. Vergleichen wir das Voltaire'sche Original mit Friedrich's Bearbeitung, so entdecken wir, daß alle Verse wörtlich aus Voltaire herübergenommen sind. Das einzige, was an Friedrich's Bearbeitung sein geistiges Eigentum ausmacht, ist die Streichung eines Teils des Dialogs, so daß aus den fünf Akten drei wurden, und die Hinzudichtung von Arien. Die *Merope* hätte also richtiger genannt werden müssen »Merope von Voltaire, für die Berliner Bühne bearbeitet«. Statt dessen wird der Originaldichter mit keinem Worte genannt. Fast alle Texte sind auf diese Weise bearbeitet.

Wenn wir also über die Berliner Dichter ein Urteil fällen, — Metastasio und Apostolo Zeno, deren Texte nur vorübergehend gebraucht wurden, haben ja schon in der Musikgeschichte den ihnen gebührenden Platz — so müssen wir auseinanderhalten, welche von ihnen nur solche Bearbeiter waren und wer etwa auch selbständige Texte für Graun lieferte.

Über die drei italienischen Hofpoeten ist daher schnell der Stab gebrochen. Sie waren nur Bearbeiter in obigem Sinne. Der einzige von ihnen, der sich innerhalb dieser Schranke wenigstens durch dichterischen Schwung, manchmal auch durch eigene Initiative auszeichnet, ist Leopold von Villati. Er klebt nicht immer so an dem französischem Originalstück, wie dies bei den anderen der Fall ist. Seine Bearbeitung des *Coriolan*, zu dem Friedrich der Große den Entwurf lieferte (vergl. Brief Friedrich's des Großen an Algarotti vom 6. September 1749), ist einer der besseren Texte, den Graun benutzte. Selbständig versuchte er sich als Textdichter nur einmal, in dem Einakter *Il Giudizio di Paride*; doch hat dieser so geringen dichterischen Wert, daß er an der Beurteilung Villati's als Bearbeiter nichts ändern kann.

Der einzige der Berliner Textdichter, der als selbständiger Poet nähere Betrachtung verdient, ist Friedrich der Große. Der eben erwähnte Entwurf zu *Coriolan* ist sein erster Text, den er für Graun lieferte. Doch war dies offenbar nur ein erster dichterischer Versuch, für

die Oper zu schreiben; auch wissen wir nicht genau, wie weit die Arbeit des Entwurfs und die dann einsetzende Thätigkeit Villati's ging. Erst vier Jahre später tritt Friedrich wieder mit einer Operndichtung auf den Plan, es ist die 1753 aufgeführte Oper *Silla*, dann folgen 1755 und 1756 drei Dichtungen, zu *Montezuma*, *I Fratelli nemici* und *Merope*. In den beiden letzteren ist er allerdings nur Bearbeiter und zwar nicht von der besten Art, wie schon oben gezeigt worden ist; dagegen sind die Libretti zu *Silla* und *Montezuma* sein vollständiges geistiges Eigentum. Die beiden Texte sind jedoch dichterisch nicht gleich zu bemessen. Während *Silla* nicht über das gewöhnliche Durchschnittsmaß hinausgeht, ist *Montezuma* entschieden der beste Text, der Graun je zur Verfügung stand. Wir finden hier einen dramatischen Aufbau, eine logische Durchführung der Gedanken, eine im Gegensatz zu den bisherigen Texten der italienischen Opern ausgezeichnete Charakteristik der Personen, die nicht in das Schablonenhafte der sonstigen Opernfiguren verfallen, die dem Text, obwohl er sich nicht ganz von der Schablone der italienischen Oper frei machen kann, doch eine bevorzugte Stellung unter den Texten derselben anweist. Auch die musikalische Reform, die in dieser Oper stattfand, ist geeignet, derselben einen ganz besonderen Platz nicht nur unter Graun's Opern, sondern in der Geschichte der italienischen Oper überhaupt zu sichern. Von größter Wichtigkeit ist ferner die Wahl des Stoffes. Während die Opera seria ihre Stoffe bisher ausschließlich klassischem Boden entnahm, bringt hier Friedrich einen Stoff aus der Neuzeit: die Eroberung Mexikos durch die Spanier und die gewaltsame Einführung des Christentums daselbst. Es ist wohl das erste Mal, daß in die Opera seria ein romantischer Zug eindringt. Die Idee, die in *Montezuma* zum Ausspruch kommt, ist allerdings vorbildlich schon in Voltaire's *Alxire* enthalten, aber die ganze Gliederung des Stoffes ist geistiges Eigentum des Königs. Auffallend bei *Montezuma* ist auch die etwas knappere Form im Gegensatz zu den vorhergehenden Opern. Dem königlichen Dichter und mit ihm Graun mag vielleicht doch allmählich klar geworden sein, daß die italienische Oper in ihrer Entwicklung stagniere, und vielleicht mag schon ihnen der Gedanke einer Reform, deren ersten Versuch dann *Montezuma* darstellen würde, vorgeschwebt haben. Es ist daher im höchsten Grad zu bedauern, daß der Ausbruch des siebenjährigen Krieges schon im Jahre nach *Montezuma* die Oper zwang, ihre Pforten zu schließen. Und als der Krieg zu Ende war, war Friedrich nicht mehr wie ehemals. Zwar wurde das Opernhaus wieder geöffnet, aber des Königs Interesse für die Oper war erlahmt. Er dichtete keinen Text mehr für sie, war doch auch sein treuer Mitarbeiter Graun schon gestorben und kein vollgültiger Ersatz für ihn da.

Lessing hat in seiner Parodie *Tarantula* sich über Villati und

dessen Opernstil lustig gemacht. Aber das vernichtende Urteil, das der erst zwanzigjährige Litterat mit diesem burlesken Stück ausspricht, trifft mehr die italienische Oper im großen und ganzen als einen einzigen Vertreter ihrer Textdichter. Im Rahmen der italienischen Oper betrachtet — über deren Wert oder Nicht-Wert soll hier nicht geurteilt werden — sind die Texte zu Graun's Opern zum Teil recht verdienstvolle Arbeiten, ja einige davon, so namentlich Friedrich's *Montezuma*, nehmen in ihrer Reihe entschieden einen hervorragenden Platz ein.

III.

Die musikalische Struktur der Opern.

Das äußere Gewand der Opern war bei Graun Zeit seines Lebens gleich. Er hat die Form der italienischen Oper in Braunschweig übernommen und dieselbe auch in Berlin immer wieder weiter ausgeführt. Die Braunschweiger Opern unterscheiden sich von den meisten der Berliner Zeit nur ein wenig durch die etwas knappere Form, die übrigens in den letzten Opern der Berliner Zeit von Graun wieder angestrebt wird. In der Anordnung der verschiedenen Musikstücke im Verlauf der Akte und Szenen besteht zwischen den beiden Perioden der Opernkomposition gar kein Unterschied.

Um eine solche Anordnung deutlich zu kennzeichnen, gebe ich hier die Folge der Musikstücke aus einer der besten Opern, der *Ifigenia* von 1748.

1. Akt.

1. Scene. a) Seccorecitativ, b) begleitetes Recitativ, c) Seccorecitativ, d) Arie.
2. » a) Seccorecitativ, b) Arie.
3. » a) Chor, b) Seccorecitativ, c) Arie.
4. » a) Seccorecitativ, b) Arie.
5. » nur Seccorecitativ.
6. » a) Seccorecitativ, b) Arie, c) Seccorecitativ, d) Arie.
7. » a) Seccorecitativ, b) Duett.

2. Akt.

1. Scene. a) Seccorecitativ, b) Arie.
2. » a) Seccorecitativ, b) Arie.
3. » desgl.
4. » desgl.
5. » nur Seccorecitativ.
6. » a) Seccorecitativ, b) Terzett.
7. » a) Seccorecitativ, b) begleitetes Recitativ, c) Seccorecitativ, d) Arie.
8. » a) Seccorecitativ, b) begleitetes Recitativ, c) Arie.
9. » a) Seccorecitativ, b) Arie.
10. » a) Seccorecitativ, b) Duett.

3. Akt.

1. Scene. nur Seccorecitativ.
2. » a) Seccorecitativ, b) Arie.
3. » desgl.
4. » nur Seccorecitativ.
5. » a) Seccorecitativ, b) Arie.
6. » desgl.
7. » nur Seccorecitativ.
8. » a) Seccorecitativ, b) Arie.
9. » a) Marsch, b) Chor, c) Seccorecitativ, d) Orchesterzwischenspiel, e) begleitetes Recitativ, f) Arie, g) Seccorecitativ, h) Chor.

Wir zählen demnach im Verlaufe der Oper an Musikstücken: 24 Seccorecitative (das Ende einer Szene und der Anfang der nächsten fällt öfters in ein Seccorecitativ zusammen), 4 begleitete Recitative, 19 Arien, 2 Duette, 1 Terzett, 3 Chöre und 2 Instrumentalstücke zu Vorgängen auf der Bühne. Es findet also ein beständiger Wechsel zwischen Seccorecitativen und Arien statt, der seltener durch ein begleitetes Recitativ, Duett, Terzett oder einen Chor unterbrochen wird. Größere Ensemblestücke wie Quartette, Quintette und Sextette kommen nur selten vor. Das war der echte Typus der italienischen Oper.

Diese Musikstücke sind tonartlich sehr verschieden mit einander verbunden. Der Übergang eines Seccorecitativs in eine Arie, Ensemblestück oder Chor geschieht fast regelmäßig durch den Dominantakkord, oft ist schon der letzte Akkord des Recitativs der tonische Dreiklang der folgenden Tonart. Anders, wenn das Recitativ einem solchen Musikstück folgt. Hier findet eine ganz enge tonartliche Verbindung gewöhnlich nur dann statt, wenn der Übergang inmitten einer Szene liegt. Ist das Recitativ aber der Anfang einer neuen Scene, so wählt Graun meist entfernter verwandte Akkorde. Indes läßt sich eine feste Norm hierfür durch die Opern hindurch nicht feststellen.

Noch folgender Umstand ist bemerkenswert: das die Oper abschließende Musikstück steht in den meisten Opern in derselben Tonart, in der die *Sinfonia* geschrieben ist. Nur selten macht Graun hiervon eine Ausnahme. In der Schreibweise finden wir öfters noch den Einfluß der Kirchentonarten. Graun bezeichnet z. B. *f-moll* mit 3 statt 4 ♭, *es-dur* und *c-moll* mit 2 ♭ statt drei. Es ist dies eine bei allen Zeitgenossen Graun's noch oft anzutreffende Erscheinung, die von der Vorzeichnung der dorischen Kirchentonart herrührt.

Wichtig zur Charakterisierung von Graun's Schreibweise für die Singstimmen ist der Umstand, daß die ihm zur Verfügung stehenden Sänger, namentlich in der Berliner Zeit, [zum größten Teil] Kastraten waren. In fast allen seinen Opern sind die männlichen Hauptrollen für Sopranisten

geschrieben. Im Zusammenhang damit steht eine mindere Verwertung der natürlichen Männerstimme. Tenoristen verwendet er allerdings häufig. Bassisten dagegen kommen in den Berliner Opern, wie in der italienischen Oper überhaupt, fast gar nicht vor, oder wenn das der Fall ist, so sind die Rollen untergeordneter Natur. Bedeutsam aber ist, daß Graun in Braunschweig mit Ausnahme der *Sinilde* den Bassisten die Hauptrollen giebt. So sind in *Scipio Africanus* und *Pharao* die Titelrollen für Bassisten geschrieben. In *Polydorus* ist die wichtige Partie des Pyrrhus, in *Iphigenia in Aulis* die des Agamemnon einem Bassisten anvertraut. Auch aus dieser Bevorzugung der natürlichen Männerstimmen in Braunschweig — Kastraten kommen in diesen Opern natürlich auch vor — erkennen wir den schon betonten Zug in der Braunschweiger Oper.

Graun's Art und Weise, für die Singstimme zu schreiben, geht nun mit diesem Überwuchern des Kastratentums Hand in Hand, brachte doch diese Epoche der italienischen Oper die größten Gesangsvirtuosen hervor[1]). So darf es uns nicht wundern, wenn er den Sängern die schwierigsten Aufgaben stellt und häufig die Singstimme geradezu wie ein Instrument behandelt. Bei den meisten seiner Arien staunen wir über die ungeheuren Schwierigkeiten, die er den Sängern zumutet, die schwersten Koloraturen sind bei ihm an der Tagesordnung. Die Sänger wollten eben glänzen, und da mußte der Komponist nach ihrem Wunsche schreiben, mochte er wollen oder nicht. Und Graun war wohl oft gegen seine innere Überzeugung nachgiebig gegen die Sänger. Anders ist es nicht zu erklären, daß neben wundervoll empfundenen Arien, namentlich in langsamem Tempo, bei denen die Koloratur sehr maßvoll verwendet ist, solche durch und durch instrumental behandelte Musikstücke vorkommen, die keinen anderen Zweck hatten, als dem Sänger Gelegenheit zum Glänzen zu geben.

Unter den verschiedenen Musikstücken, die in den Opern vorkommen, gelingen Graun stets die ruhigen Sachen am besten. Für das Demütige und Flehende hatte er eine ganz eigenartige Begabung, ein Umstand, den auch seine Zeitgenossen schon erkannten und den auch Friedrich II., dessen ganze musikalische Empfindungsweise der Graun's sehr ähnlich war, außerordentlich schätzte. Seine Adagios gehören zu seinen besten Leistungen. Das Frische, Temperamentvolle dagegen lag ihm nicht in gleichem Maße, obwohl er auch hier sehr Gutes leistete. Ausgezeichnet sind meist seine begleiteten Recitative. Es sind Stücke darunter, die

---

1) Graun hatte in Berlin eine wahre Auslese guter Sänger und Sängerinnen zur Verfügung, ich nenne als die bedeutendsten nur die Kastraten Porporino und Salimbeni, sowie die Sängerin Astrua. Näheres hierüber in Schneider's Geschichte des Berliner Opernhauses, Berlin 1852.

auch in späteren Zeiten ihrer Wirkung sicher gewesen wären. Seine Erfindungsgabe ist außerordentlich groß, wir treffen in der großen Anzahl seiner Opern selten auf Reminiscenzen aus früheren Werken.

Betrachten wir nun die einzelnen Bestandteile der Opern hinsichtlich ihrer Struktur.

A. Das Vorspiel.

Graun gebraucht 2 Arten von Vorspielen, die er selbst in der Bezeichnung streng auseinanderhält: die *Ouverture* und die *Sinfonia*. In der Braunschweiger Zeit und den ersten Berliner Jahren verwendet er abwechselnd beide Formen, von *Adriano* (1745) an erscheint nur noch die Sinfonia.

Die Ouverture hat Graun offenbar durch Georg Caspar Schürmann kennen gelernt und von diesem übernommen. Wir haben in Schürmann's oben genannter Oper *Ludovicus Pius* von 1726, sowie in dessen 1719 in Hamburg aufgeführter (in einem Exemplar der Berliner Königl. Bibliothek mir vorliegenden) Oper *Alceste* die gleiche Form, die wir in Graun's Ouverture antreffen.

Ihrem Grundschema nach sind die Graun'schen Ouverturen — in Frage kommen die Vorspiele zu *Sancio und Sinilde*, *Polydorus*, *Iphigenia in Aulis*, *Pharao Tubaetes*, *Cesare e Cleopatra*, *Catone in Utica* und *Lucio Papirio* — fast vollständig gleich, die Verschiedenheiten beziehen sich lediglich auf den vorletzten und letzten Teil. Ich gebe das Schema der Ouverture zu *Sancio und Sinilde*, um hieran anschließend auch die übrigen zu erläutern:

1. *Lento*, *F*-dur, schließend Dominante.
2. *Fuge*.
3. *Lento*, im Charakter dem ersten ähnlich, doch nicht gleich, schließend *F*-dur,
   hierauf Repetition von 2 und 3.

4 a. *Tempo di Minuetto*.
  b. *Trio* für 2 Oboen und Fagott,
    hierauf Wiederholung von 4a.

Das vollständig gleiche Schema treffen wir nur noch in der Ouverture zu *Iphigenia in Aulis*. Bei den anderen sind die 3 ersten Teile in derselben Weise gebaut, also 1) Lento, 2) Fuge, 3) Lento, dann 2 und 3 wiederholt; hierauf folgt aber statt des menuett-artigen Satzes mit Trio ein zweiteiliger Satz mit kurzer Koda in *Presto* oder *Allegro*, entsprechend den noch zu besprechenden dritten Sätzen der Sinfonien. Eine einzige Ouverture macht auch hiervon noch eine Ausnahme, die zu *Polydorus*, bei der der vierte Teil überhaupt nicht vorhanden ist. Hier ist das Schema also: Lento, Fuge, Lento. Letzteres ist im Charakter dem

ersteren ähnlich, aber nicht gleich. Mit der Wiederholung der Fuge findet die Ouverture ihren Abschluß. Die in diesen sieben Ouverturen vorkommenden Fugen sind von dreierlei Art: einfache mit einem Thema, dann Doppelfugen mit zwei gleichzeitig eintretenden Themen, und solche mit zwei Themen, deren zweites jedoch erst nach der ersten Durchführung eintritt.

Die Ouverturenform ist äußerst wirksam und ohne Zweifel interessanter als die Sinfonia. Es ist deshalb sehr merkwürdig, daß sie Graun nach 1745 nicht mehr verwendet hat. Schneider erzählt in seiner »Geschichte des Berliner Opernhauses«, die Form habe Friedrich II. nicht gefallen, und Graun habe auf seine Veranlassung hin seitdem nur Sinfonien geschrieben. Da Friedrich, wie wir aus Reichardt wissen, öfters eine Art Censur über Graun's Werke ausübte, so scheint die obige Mitteilung Schneider's nicht so unwahrscheinlich, namentlich wenn wir bedenken, daß Friedrich gerade im Gegensatz zu seinen litterarischen Neigungen von der französischen Musik — die Ouverture ist ja französischen Ursprungs — nicht viel wissen wollte und durchweg italienische Musik bevorzugte.

Die *Sinfonia*, die die Ouvertüre bei Graun verdrängte, ist das typische Vorspiel der italienischen Oper. Graun verwendet sie in Braunschweig nur einmal, in *Scipio Africanus*, dann in Berlin, wie schon gesagt, fast ausschließlich.

Die Sinfonia Graun's besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz, zugleich der längste, ist in feurigem, schnellem Tempo geschrieben, der zweite bildet in langsamem Zeitmaß den Gegensatz hierzu, während der dritte wieder mehr im Charakter des ersten in kurzem, gedrungenem Bau und in schnellem Tempo die Grundstimmung der ganzen Sinfonia wahrt und somit einen befriedigenden Abschluß des Stückes bildet. Wir wollen nun jeden einzelnen dieser drei Sätze näher ins Auge fassen.

Vom ersten Satz haben wir drei verschiedene Arten: zwei dreiteilige und eine, allerdings nur einmal vorkommende zweiteilige Form. Die räumlich ausgedehnteste dieser drei Formen besteht aus drei größeren, nahezu gleich gebauten Teilen, die sich nur tonartlich von einander unterscheiden. Bei der zweiten, etwas kleineren Form finden wir ebenfalls drei Teile, von denen jedoch der mittlere derart zusammengezogen und verkürzt ist, daß er nahezu das Aussehen einer Durchführung in modernem Sinne gewinnt, ohne jedoch so genannt werden zu können, da ihm die Hauptbedingung der Durchführung, die Verarbeitung der bereits vorhandenen Themen zu neuen Gebilden fehlt. Die dritte Form besteht einfach aus zwei solchen größeren Teilen, während der mittlere ganz wegfällt. Verschiedene Beispiele mögen uns diese Formen näher erläutern:

1. Satz der *Sinfonia* zu *Il Giudizio di Paride.*




20
p
mf
f
p
f
25
tr
tr
p




45
p
f
50
f
55
tr
tr
tr
tr
60
3
3


p
f
65
tr
70
p
75
mf


f
p
f
80
tr
tr
p
f
85
3
3
3
tr

Ich glaube mich bei der Erläuterung kurz fassen zu dürfen, da der Aufbau des Stückes schon beim Durchlesen klar vor Augen steht. Der erste Teil geht bis Takt 32, der zweite bis 57, der dritte bis 86, worauf die kurze Koda folgt. Die drei Teile sind sich thematisch fast gleich, die einzelnen Teile stehen nur in verschiedenen Tonarten: Teil 1 schließt in *A*-dur, 2 in *fis*-moll, 3 in *D*-dur, der Grundtonart des ganzen Stückes. In thematischer Beziehung differieren nur wenige Stellen, so Takt 52—57, wo eine Variation der entsprechenden Stelle des ersten Teils eintritt, die dann in den Takten 62—64 wieder verwendet wird. Aber die Grundeinteilung des ganzen Stückes in drei nacheinander wiederholte, thematisch fast gleiche Teile wird dadurch nicht verändert.

Die beiden anderen Formen des ersten Satzes erläutern sich nach diesem Beispiel leicht. Die kürzere besteht einfach aus zwei thematisch fast gleichen, nur tonartlich verschiedenen Teilen. Doch kommt diese Form überhaupt nur ein einziges Mal vor: in Graun's letzter Oper *Merope*. Die andere Form mit dem verkürzten mittleren Teil dagegen ist die von Graun am häufigsten verwendete. Ich will auch sie an einem Beispiel erläutern, das ich indessen der Kürze halber nur in der ersten Violine und nur zum Teil wiedergebe:

1. Satz der *Sinfonia* zu *Ifigenia in Aulide.*





Soweit reicht der erste Teil. Der zweite ist erheblich kürzer, nur 22 Takte lang.



u s. w.

Bis zum 13. Takt treffen wir schon im ersten Teil vorhandene Motive, bei 14 indes beginnt ein neues Thema, das sich bis zum Schluß, Takt 22, ausdehnt. Das Hinzukommen eines neuen Themas im zweiten Teil ist fast in allen ersten Sinfoniesätzen der kürzeren dreiteiligen Art anzutreffen. Dieses Thema wird dann im dritten Teil, der im großen und ganzen eine nur tonartlich veränderte Wiederholung des ersten darstellt, auch noch eingeflochten, und zwar so, daß irgend ein paar Takte des ersten Teils nicht mehr gebracht werden, dafür aber dieses Thema eintritt.

Zwei der Schemata, die wir in den ersten Sätzen antrafen, finden wir auch bei den zweiten Sätzen wieder: die zweiteilige Form und die dreiteilige mit verkürztem Mittelteil, die letztere auch hier wieder in der Mehrzahl. Außerdem haben wir noch eine Form in Variationenart. Diese zweiten Sätze haben durchweg viel geringere Ausdehnung als die ersten, was bei dem langsamen Tempo, in dem sie sich bewegen, ganz natürlich ist. In den einzelnen Teilen erscheinen weniger Themen und diese meist kürzer und gedrängter.

Ich gebe ein kurzes Beispiel der zweiteiligen Form:

Sinfonia zu *Rodelinde*, 2. Satz.




10
15



Die Teilung ist hier derart, daß der erste Teil im 11. Takte schließt und zwar in der verwandten Durtonart. Diesen ersten Teil können wir wieder in zwei Unterabteilungen zerlegen, a) Takt 1—7, b) Takt 8 bis 11. In dem zweiten Hauptteil (Takt 12—20) haben wir nun fast genau die Wiederholung des ersten Hauptteils, nur mit dem Unterschied, daß der den Takten 1—7 entsprechende Abschnitt etwas kürzer geworden ist als der erste und infolge der tonartlichen Verschiedenheit auch eine kleine thematische Variation eingetreten ist.

Über die dreiteilige Form ist nichts Weiteres zu sagen. Sie entspricht durchweg derselben Gattung der ersten Sätze. Nur ist hier das Hinzukommen eines neuen Themas im zweiten, verkürzten Teil, wie wir es bei den ersten Sätzen fanden, nicht häufig.

Eine ganz neue Form tritt uns dagegen in denjenigen zweiten Sätzen entgegen, die in Variationenart aufgebaut sind. Hiermit sind gewöhnlich Instrumentaleffekte verbunden, so etwa, daß abwechselnd Streicher und Bläser gegenüber gestellt werden. Wir haben ein solches Stück z. B. im zweiten Satze der *Merope*-Sinfonia. Ich gebe hier sein Schema:

1. Thema, Streicher, *c*-moll.
2. Verbindungsgruppe, *c*-moll, mit Dominante von *es*-dur schließend, für 2 Flöten, Violine und Viola.
3. Wiederholung des Themas in *es*-dur, Streicher.
4. Verbindungsgruppe, *es*-dur, mit Dominante von *g*-moll schließend, für 2 Flöten, Violine und Viola.
5. Thema in *g*-moll, Streicher.
6. Verbindungsgruppe *g*-moll, schließt mit Dominante von *c*-moll, für 2 Flöten, Violine und Viola.
7. Thema, *c*-moll, 4 Takte Streicher, 3 Takte für Flöten, Violine u. Viola.
8. Verbindungsgruppe in Dominante von *c*-moll schließend, für Flöten, Violine und Viola.
9. Thema, *c*-moll, Streicher.
10. Coda, *c*-moll, für alle Instrumente.

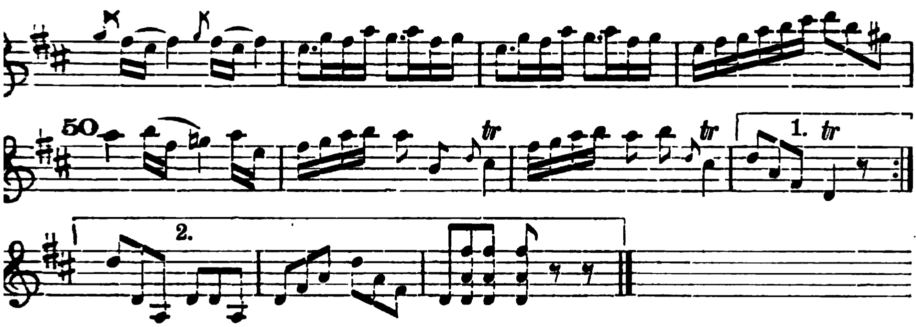
Das Thema wird hier in der gleichen Form, nur jedesmal transponiert, wiedergebracht. Dagegen sind die Verbindungsgruppen immer anders variiert, wenn sie sich auch ähneln. Derartige Sätze, deren Effekte

lediglich instrumentaler Natur sind, kommen allerdings bei Graun nur vereinzelt vor; die meisten der zweiten Sätze haben, wie schon gesagt, die dreiteilige Form mit dem verkürzten mittleren Teile.

Es bleibt uns noch die Besprechung der dritten Sätze. Sie stehen in sehr schnellem Tempo, gewöhnlich *Presto* und im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$-Takt. Für sie hat Graun ein ziemlich feststehendes, sehr einfaches Schema, das ich an einem — nur in der Violinstimme gegebenen — Beispiel erläutern will.

Sinfonia zu *Il Giudizio di Paride*, 3. Satz.





Es sind, äußerlich betrachtet, zwei durch Wiederholungen besonders gekennzeichnete Teile, Takt 1—18 und von da bis zur Koda. Bei Takt 19 beginnt ein neues Thema, an das sich dann in Takt 27 die letzten Takte des ersten Teils, nach *A*-dur transponiert, anschließen. Alsdann wird in Takt 34—41 das neue Thema nochmals variiert, worauf die Wiederholung des ersten Teils mit Hinweglassung weniger Takte folgt.

Kommen wir zu einem Schlußurteil über die Vorspiele. Graun zeigt sich in ihnen als ein Meister der Form. Er fügt seine Themen mit größter Leichtigkeit und Flüssigkeit aneinander, die technische Verarbeitung derselben ist ausgezeichnet. Leider aber fehlt seinen Themen eine gewisse Plastik, die sie deutlicher von einander abhebt. Sie klingen alle gleich und unterscheiden sich nicht genügend von einander, es fehlt an den richtigen Kontrasten. Am wenigsten tritt dies bei den Ouverturen zu Tage, die durch ihre scharf gezeichnete Form schon die nötigen Kontraste in sich bergen. Eine große Menge der Sinfonien aber wird durch das Fehlen scharf umrissener Themen sehr unübersichtlich und für uns dadurch ungenießbar. Doppelt ist deshalb zu bedauern, daß Graun die Ouverture in seinen eigentlichen Glanzjahren so ganz und gar bei Seite ließ.

B. Das Recitativ.

Graun gebraucht, wie alle italienischen Opernkomponisten seiner Zeit, zweierlei Arten von Recitativen, das sogenannte Secco-Recitativ und das begleitete Recitativ (*recitativo con istromenti*). Zu dem letzteren hinzuzurechnen ist noch das bei ihm nicht selten vorkommende *recitativo arioso*.

Das Secco-Recitativ ist, wie wir gesehen haben, das wichtigste Glied der Oper überhaupt. Ihm fällt im Gegensatz zur Arie, die ganz lyrischen Charakter trägt und einen Stillstand in der Handlung bedeutet, die Aufgabe zu, die Handlung in ihrer dramatischen Entwicklung weiter fortzuführen. Leider ist nicht zu sagen, daß dieses Secco-Recitativ bei Graun die Aufgabe zufriedenstellend löst. Indes ist dies ein Fehler, der für die ganze italienische Oper im Gegensatz zur französischen geradezu ein Charakteristikum darstellt.

Wir finden bei Graun neben einzelnen guten Stellen eine große Menge derartiger Secco-Recitative, die ganz nachlässig in Musik gesetzt sind. Das kann uns schon aus andern Gründen wenig Wunder nehmen, wenn wir nämlich die Zeit in Rechnung ziehen, die Graun für die Komposition der Opern zur Verfügung hatte. Bedenken wir nur, daß er einmal in einem Jahre 3 Opern schuf, daß er in 15 Jahren nicht weniger als 27 Opern auf die Bühne brachte, so wird uns erklärlich, daß diese unmöglich vollständig ausgefeilt sein konnten. Und das merkt man nun hauptsächlich an den Secco-Recitativen. Man hat beim Durchlesen der Opern thatsächlich oft den Eindruck, daß der Komponist zuerst die Arien und größeren Ensemblestücke schrieb und dann erst die Secco-Recitative in aller Eile ausfüllte. Es wäre ein Unrecht, wollte man deswegen Graun Mangel an dramatischer Begabung zuschreiben, denn er hat anderweitig sehr deutlich gezeigt, daß er diese dramatische Begabung ausreichend besaß.

Ein weiterer Umstand, der die Secco-Recitative oft ganz ungenießbar macht, ist ihre fürchterliche Länge. Wir zählen in den Berliner Opern solche von 14 enggeschriebenen Partiturseiten. Besser war es damit in den Braunschweiger Opern bestellt, bei denen Graun überhaupt mehr Zeit zu sorgfältiger Ausarbeitung gehabt zu haben scheint.

Die Begleitung der Secco-Recitative wurde durch Cembalo und Theorbe ausgeführt. Es findet sich zwar über das Mitspielen der Theorbe nirgends in den Partituren eine Notiz, doch ist ihre Verwendung als Generalbaßinstrument in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall üblich und daher sicherlich bei Graun auch im Gebrauch gewesen. Die Ansicht Schneider's indessen, daß Violoncello und Harfe ebenfalls zur Begleitung der Secco-Recitative verwendet worden seien, scheint mir völlig haltlos. Es sind nämlich Baßstimmen (woraus die Violoncelli spielten) erhalten, worin alle Musikstücke mit Ausnahme der Secco-Recitative vorhanden sind, Beweis genug, daß kein Violoncello diese Recitative mitspielte. Und von der Verwendung der Harfe vollends finden wir bei Graun überhaupt keine Spur. Auch in der Dresdener Kapelle, nach deren Vorbild die Berliner eingerichtet war, sind nach Fürstenau keine Harfenisten zu finden.

So wenig Gutes über das *Recitativo secco* zu sagen ist, umsomehr Lob verdient das *Recitativo con istromenti*. Graun war mit Recht berühmt wegen seiner guten Verwendung desselben. Hier zeigt er, daß er entschieden dramatische Begabung besitzt. Begleitet wird dieses Recitativ stets — darüber lassen die Partituren keinen Zweifel — von den sämtlichen Streichern nebst Cembalo, zu denen nur in Ausnahmefällen Flöten hinzukommen[1]). Einige Proben derartiger Recitative seien hier wiedergegeben:

1) Betreffs der nicht mit Sicherheit anzugebenden Verwendung der übrigen Blasinstrumente bei diesen begl. Recitativen vergl. Kap. IV.

Recitativ aus *Ifigenia.*



Es ist die Stelle, wo Clytemnestra, die zusehen muß, wie die Vorbereitungen zur Opferung Ifigenias im Gang sind, allein gelassen, ihrer Erregung Luft macht. Das Unisono der Streicher, ein bei Graun in diesen Recitativen oft verwendeter Effekt, steht in wundervollem Kontrast zu den in vollster Erregung ohne jede Begleitung gesungenen Worten der Clytemnestra. Auch die folgende Stelle, der Anfang des dritten Aktes aus *Montezuma*, wird dieses gute Urteil über die begleiteten Recitative nur bestärken können:





Zu den begleiteten Recitativen ist noch das sogenannte *Recitativo arioso* zu rechnen, ein begleitetes, jedoch streng im Takt gesungenes Recitativ. Es bekommt dadurch öfters arienhaftes Aussehen. Graun jedoch führt die Scheidung selbst in seinen Partituren streng durch, indem er die Arien immer ausdrücklich durch die Überschrift *Aria* bezeichnet, so-

daß wir niemals über seine eigene Ansicht bezüglich dieses *Recitativo arioso* im Zweifel sein können. Es gehört, wie das begleitete Recitativ, an das es sich gewöhnlich auch anschließt, zum musikalisch Wertvollsten, was in den Partituren zu finden ist. Ich glaube, auch hier ein Beispiel für den Wert der ganzen Gattung sprechen lassen zu sollen:

Ifigenia, 1. Akt, 1. Auftritt.




col. I.
Qual o - ra - col tre - men - do!
col. I.
Mi - - se - ro me,
col. I.
mi - se - ro me, che in - ten - do?


col. I.
Ge - lo d'or-ror e pal - pi - to,
col. I.
ge - lo d'or-ror e pal - pi - to.
Sen - to man-car mi il cor sen - to man-car mi il


cor, sen - to, sen - to man - car
— mi il cor
pp

Es stellt die Szene dar, wo Agamemnon die Weissagung des Or… vernimmt, seine Tochter opfern zu müssen. Der Schrecken, das E… setzen Agamemnon's ist ausgezeichnet wiedergegeben. Die Stelle … dreimal wiederholten »sento mancarmi il cor« gehört mit zum schön… was Graun geschrieben hat.

C. Die Arienform.

Unter diesem Ausdruck haben wir bei Graun nicht nur die for… Gestaltung der Arie allein, sondern auch die aller größeren Ensem… stücke, so Duett, Terzett u. s. w. bis zum Chor zu verstehen. Fast … diese Musikstücke sind nach einem ganz bestimmten, gleichen Sch… aufgebaut. Freilich kommen noch andere Bildungen vor, aber ihre Z… ist im Verhältnis zu der stereotyp gebrauchten Arienform so gering, … sie nur als Ausnahmen betrachtet werden können.

Diese konstante Form tritt nur in 2 verschiedenen Arten auf: … sind dies die dreiteilige *Da capo*-Form, der wir in der italienischen O… immer begegnen, und die zweiteilige, auch *Cavatine* genannt. Betrach… wir zunächst die beiden Formen in ihrer einfachsten Gestaltung, d… Arie, um dann erst zu ihrer Anwendung in den größeren Formen üb… zugehen.

Die von Graun am meisten, in einer ganzen Reihe von Opern au… schließlich verwendete Form ist die gewöhnliche dreiteilige mit *da ca…* Sie besteht aus 3 ziemlich gleichen Sätzen nebst einem Vorspiel u… einigen Zwischensätzen. Ihr Schema sei an einer Arie aus *Ifigenia* gez…

a. Vorspiel *d*-dur.
b. 1. Teil *d*-dur, schließend in *a*-dur.
c. Zwischensatz *a*-dur.
d. 2. Teil *d*-dur.
e. Zwischensatz *d*-dur (bei der Wiederholung den Schluß bildend).
f. 3. Teil *g*-dur.
g. Zwischensatz, nach *d*-dur zurückgehend. Daran schließt sich sofort die Wiederholung von *b* bis *e*, sodaß *e* den Schluß der Arie bild…

Die textliche Unterlage besteht aus 2 Strophen, von denen die erst… in den beiden ersten Teilen verwendet wird, während die zweite nur ein… mal, im dritten Teil, vorkommt. Mit dem *da capo* kommt also die erst… Strophe viermal zum Vortrag.

Dieses Schema bleibt in seinen Hauptteilen immer das gleiche, nur werden manchmal die Zwischenspiele so kurz, daß die Gesangsstellen sich fast ohne Unterbrechung folgen; das Vorspiel fällt hie und da ganz weg.

Auch tonartlich zeigen sich Verschiedenheiten. Der Schluß des ersten Teils steht bei Dur-Tonart meist in der Dominante, bei Moll in der verwandten Dur-Tonart oder ebenfalls in der Dominante. Der zweite Teil

steht immer in der Tonart des ersten, doch setzt er sehr oft mit der Tonart des Zwischenspiels, welches immer die Schlußtonart des ersten Teiles festhält, ein, um dann erst nach einigen Modulationen wieder in die Haupttonart zurückzukehren, in der er regelmäßig schließt. Der dritte Teil, der nicht repetiert wird, steht in einer dem ersten Teil nahe verwandten Tonart. Ist diese Dur, so folgt die verwandte Moll-Tonart oder die Tonart der Ober- oder Unterdominante. Ist der erste Teil dagegen in Moll geschrieben[1]), so steht der dritte Teil meist in der Dominante, Dur oder Moll. Wir finden oft folgendes Schema:

1. Teil *f*-moll — *as*-dur. 2. Teil *as*-dur — *f*-moll.
3. Teil *c*-moll oder *c*-dur.

Eine besondere Eigenart zeigt sich bei der tonartlichen Behandlung dieses dritten Teils in den Braunschweiger Opern, wo Graun mit Vorliebe für den dritten Teil die verwandte Moll-Tonart der Oberdominante, seltener der Unterdominante wählt. Hier hätten wir also dieses Schema:

1. Teil *d*-dur — *a*-dur. 2. Teil *d*-dur.
3. Teil *fis*-moll,

oder so in einer Arie von *Sancio*:

1. Teil *a*-dur — *e*-dur. 2. Teil *a*-dur.
3. Teil *h*-moll.

Die beiden ersten Teile samt dem Vorspiel und den Zwischensätzen zeigen betreffs ihrer thematischen Verarbeitung unbedingte Zusammengehörigkeit. Das Vorspiel beginnt, indem es den Anfang der Gesangsstimme als Thema bringt, ebenso nehmen die Zwischenspiele dieses gewöhnlich wieder auf. Ein ganz besonderer Zusammenhang aber besteht zwischen dem ersten und zweiten Teil. Entweder fängt der zweite genau so an wie der erste und geht erst nach einigen Takten in neue Gebilde über — der Hauptunterschied zwischen erstem und zweitem Teil ist der, daß der zweite Teil sehr stark moduliert, während das im ersten Teil wenig der Fall ist — oder er moduliert zuerst und bringt dann Stücke des ersten Teiles wieder. Der Fall, daß der zweite Teil ganz selbständig, ohne Anlehnung an den ersten, dasteht, kommt so gut wie garnicht vor. Der dritte Teil dagegen steht vollständig für sich und zeigt neue Themen.

Die zweiteilige oder *Cavatinenform* besteht aus zwei meist gleichlangen Teilen; dazu kommt ebenfalls ein Vorspiel, ein Zwischenspiel und eine Koda. Ihr Schema ist mithin folgendes:

a. Vorspiel *b*-dur.
b. 1. Teil *b*-dur — *f*-dur.
c. Zwischenspiel *f*-dur.
d. 2. Teil *f*-dur — *b*-dur (oder *b*-dur allein).
e. Nachspiel *b*-dur.

1) Arien in *Moll* sind bei Graun sehr in der Minderzahl.

Die Form ist also sehr einfach und viel kürzer als die der Da capo-Arie. Auch hier kommen Veränderungen vor: Das Vorspiel fällt mitunter ganz weg, ebenso das Nachspiel, die Zwischenspiele werden sehr kurz. Tonartlich ist eine Variation kaum möglich. Der erste und zweite Teil haben die gleiche Grundtonart; der erste schließt mit der Dominante resp. der verwandten Dur-Tonart, der zweite Teil beginnt entweder gleich mit der Tonart des ersten Teils oder fängt mit der des Zwischenspiels an, um dann in die Haupttonart überzugehen. Die Textunterlage besteht teils aus zwei Strophen, teils nur aus einer einzigen, die dann den beiden Teilen als Unterlage dient. Oft kommt es vor, daß in dem vor der Komposition gedruckten Textbuch 2 Strophen stehen, während wir in der Oper dann nur eine einzige verwendet finden. Dieser Umstand zeigt uns am deutlichsten, wie die Textunterlage der Arien beschaffen sein mußte, wenn man unbeschadet des dramatischen Fortganges einfach eine Strophe weglassen konnte. Die beiden Strophen sagen nämlich gewöhnlich dasselbe, nur in etwas anderer Art und Weise. Was die thematische Verarbeitung in der zweiteiligen Arie anlangt, so gilt von ihr genau dasselbe als von den beiden ersten Teilen der dreiteiligen gesagt wurde.

Eben dieselben Schemata wie bei den Arien finden wir nun auch bei den Ensemblestücken und Chören angewendet. Die kürzeste Form von diesen ist der Chor, der nichts anderes ist als eine Arie, aber vierstimmig gesungen. Bei den Duetten und größeren Formen bleibt das Schema auch dasselbe, die einzelnen Teile aber werden natürlich viel ausgedehnter. Die Gruppierung der einzelnen Stimmen unter einander ist außerordentlich geschickt gemacht und ergiebt eine große Steigerung. Gewöhnlich setzen die Stimmen derart hintereinander ein, daß jede einzelne zuerst einen größeren Abschnitt allein zu singen hat, während die anderen pausieren. Diese Abschnitte werden immer kleiner und zuletzt singen alle Stimmen gleichzeitig. Durch diese Gruppierung erzielt der Komponist natürlich eine starke Steigerung. Graun wußte sich dieser Gestaltung sehr wohl zu bedienen und verwendet solche größeren Formen daher mit Vorliebe bei Aktschlüssen.

Die Benutzung der beiden Formen ist sehr interessant, weil dabei Friedrich II. eine große Rolle spielt. Graun verwendet nämlich von seiner ersten Oper in Braunschweig an bis zur Oper *Semiramide*, also den weitaus größten Teil seines Schaffens hindurch, die dreiteilige *Da capo*-Form fast ausschließlich, nur verschwindend gering ist die Zahl der zweiteiligen. Aber wichtig ist, daß diese zweiteilige Form doch schon in Braunschweig sowohl wie in Berlin vor *Semiramide* vorkommt, was von allen bisherigen Schriftstellern, die über Graun irgendwie schrieben, in Abrede gestellt wurde.

Die entschiedene Bevorzugung dieser zweiteiligen Form vor der drei-

eiligen datiert von der Oper *Montezuma* her, bei der Friedrich nicht nur den Text verfaßte, sondern auch im Verein mit Graun durch definitive Einführung der Cavatinenform eine musikalische Reform der Oper überhaupt beabsichtigte. Friedrichs Ansichten hierüber sind uns in seinen Briefen an seine Schwester, die Markgräfin von Bayreuth, erhalten. Es dürfte von Interesse sein, sie hier anzuführen. Er schreibt am 16. April 1754:

»Je prends la liberté de mettre à vos pieds un Mexicain (d. i. Montezuma) qui n'est pas encore tout à fait décrassé. Je lui ai appris à parler français, il faut à présent qu'il apprenne l'italien. . . . . . La plupart des airs sonts faits pour ne point être répétés«:

und am 4. Mai 1754:

»Je suis charmé de ce que vous soyez contente de mon opéra. Quant aux cavatines, j'en ai vue de Hasse qui sont infinement plus jolies que les airs et qui passent rapidement. Il ne faut de reprises que lorsque les chanteurs savent varier la musique, mais il me semble que d'ailleurs il y a de l'abus à répéter quatre fois la même chose«.

Dazu kommt noch ein sehr merkwürdiger Umstand. Graun hat offenbar die Wirksamkeit dieser Form vor ihrer durchgängigen Anwendung in einer Oper an einem einzelnen Akte erproben wollen — denn die Wirksamkeit einer einzelnen zweiteiligen Arie mußte Graun ja von seinen früheren vereinzelten Anwendungen kennen, wenn auch Friedrich, wie aus dem Briefe hervorgeht, erst durch Hasse auf diese Form aufmerksam wurde — und so haben wir in der Oper *Semiramide* im ersten Akt nur dreiteilige Arien', im zweiten ebenfalls nur solche bis auf 2 zweiteilige, im dritten Akt dagegen nur zweiteilige. Die Oper ist also höchst unsymmetrisch aufgebaut. Offenbar ist eine derartige Anordnung nur aus obigem Grunde zu erklären. Graun hat dann von *Montezuma* an bis zu seiner letzten Oper die zweiteilige Form fast ausschließlich verwendet, während die dreiteilige *Da capo*-Form nur noch wenig vorkommt.

Neben diesen beiden stereotypen Hauptformen kommen vereinzelt auch noch anderweitige Zusammensetzungen vor, die ich schon oben als seltene Ausnahmen bezeichnete.

Zunächst haben wir zwei Formen zu betrachten, die sich in ihrem Bau an die beiden Hauptformen anlehnen, aber doch einen markanten Gegensatz zu ihnen bilden: es ist die zweiteilige Arie mit *da capo* und die dreiteilige ohne dasselbe. Die erstere kommt nur in den Braunschweiger Opern vor und zwar nur je eine in *Sancio* und *Polydorus*, und zwei in *Iphigenia in Aulis*. Das Schema ist folgender Art:

1. Teil	*c*-dur	oder	1. Teil	*e*-dur.
2. »	*a*-moll		2. »	*c*-dur.
1. »	da capo		1. »	da capo.

Sie unterscheiden sich also von der gewöhnlichen zweiteiligen Form nur durch das *da capo* des ersten Teils. Die dreiteiligen Formen ohne *da capo* treffen wir z. B. in *Montezuma*, wo wir folgendes Schema bekommen:

1. Teil *f*-moll — *as*-dur.
2. » *as*-dur — *c*-moll.
3. » *f*-moll.

Zu jedem Teil gehört ein anderer Text. Überhaupt sind alle derartigen unregelmäßigen Gebilde hervorgerufen durch die Textunterlage.

So treffen wir auch folgende Zusammensetzung:

1. Teil	*b*-dur,	$^4/_4$,	Allegro	auf 6	Verse.
2. »	*f*-dur,	$^3/_4$,	Largo	» 2	»
3. »	*c*-moll,	$^4/_4$,	Allegro	» 3	»
4. »	*f*-dur,	$^3/_4$,	Largo	» 3	»
5. »	*b*-dur,	$^4/_4$,	Allegro	» 5	»

Hierbei haben die Glieder 1, 3, 5 und 2, 4 korrespondierende thematische Verarbeitung. In der Braunschweiger Oper *Scipio Africanus* finden wir eine Arie mit der Überschrift »Aria en Menuet«. Sie besteht aus 3 Teilen:

a. 1. *c*-dur — *h*-dur.
2. *h*-dur — *e*-dur.

b. 1. *a*-dur — *c*-dur.
2. *c*-dur — *a*-dur.

c. ein Nachspiel im Orchester, das genau den Teil *b* wiederholt.

Von *a* und *b* wird jede Abteilung einzeln repetiert.

In *Catone* ist das Schlußstück des dritten Aktes, ein großes Ensemble abwechselnd für Chor und Soli, in einer ähnlichen Form geschrieben, wie wir sie bei den langsamen Sätzen der Sinfonia vereinzelt finden:

1. Chor *g*-dur.
2. Solo *d*-dur.
3. Chor 1 wiederholt, *g*-dur.
4. Duett *e*-moll.
5. Chor wiederholt, *g*-dur.
6. Duett *e*-moll.
7. Chor wiederholt, *g*-dur.
8. Koda *g*-dur.

Zu den Ausnahmen gehören auch noch solche dreiteilige *Da capo*-Arien, bei denen der erste und zweite Teil bei dem *da capo* verändert oder verkürzt werden. In solcher Art haben wir in *Armida* eine Szene für Chor und Solo. Im ersten und zweiten Teil singt das Solo immer vor, der Chor singt genau dasselbe nach. Bei dem *da capo* wird das nun zusammengezogen und nur noch der Chor gesungen. Auch treffen wir vereinzelt dreiteilige *Da capo*-Arien, in denen beim *da capo* der 2. Teil der Arie derart verändert oder zusammengezogen wird, daß sich die Arie ohne besonders markierten Abschluß sofort an ein darauf folgendes Stück. z. B. an ein begleitetes Recitativ, anschließt. Sodann sind zu den seltensten Ausnahmen zweiteilige Arien zu rechnen, die mit einer anderen Textunterlage vollständig wiederholt werden, entsprechend unseren strophisch durchkomponierten Liedern. Das kommt überhaupt nur in der Braun-

schweiger Zeit vor. In *Iphigenia in Aulis* z. B. haben wir eine zweiteilige Arie in folgender Gestaltung:

Ia. *e*-dur — *h*-dur; Text: Die Mädgens sind sehr wunderlich . . .
b. *e*-dur: Text: da wird nicht Müh' und List . . .
II. (Repetition) a. *e*-dur — *h*-dur; Text: kommt ihnen aber nachmals für...
b. *e*-dur; Text: was vormals hieß . . .

Alle diese Formen jedoch, von denen die auffallendsten hier erwähnt wurden, sind bei Graun nur Bildungen des Augenblicks. Sie erscheinen ziemlich selten und sind dann fast immer bedingt durch die Textunterlage. Die eigentlichen Arienformen der Graunschen Oper sind zuerst die dreiteilige *Da capo*-Arie und später die zweiteilige *Cavatine*.

D. Die Balli und die Instrumentalstücke (zu Vorgängen auf der Bühne).

Die *Balli* spielen bei Graun, namentlich in den Berliner Opern, eine große Rolle. Wir können sie ihrem Bau nach in zwei, auch zeitlich geschiedene Gruppen einteilen. Die Ballette der Berliner Opern sind von *Rodelinde* bis *Merope* immer im Stil ganz gleich, während die zu Braunschweig sich wesentlich von ihnen unterscheiden. Beide Gruppen zerfallen wieder in zwei Unterabteilungen, je nachdem sie nur zur Ausfüllung der Pausen zwischen den einzelnen Akten dienen oder — dies ist der seltenere Fall — organische Stücke der Handlung bilden.

Wir gehen zunächst zur Besprechung der in Braunschweig gebrauchten Ballettformen über. Hier sind uns im ganzen nur 4 *Balli* erhalten geblieben, nämlich die, welche Graun entgegen seiner sonstigen Gewohnheit mit in die Partituren aufgenommen hat. Aber sie genügen doch, um uns deutlich die Art und Weise der Ballette erkennen zu lassen, einerlei ob sie im Zusammenhange mit der Handlung oder am Schlusse eines Aktes nur zur Ausfüllung der Pause gebracht werden. Hier muß nun besonders betont werden, daß in der Braunschweiger Oper das Ballett lange nicht die Rolle spielte, wie dies in Berlin später der Fall war. Während in den Berliner Opern immer ebensoviel verschiedene Ballette als Akte vorhanden waren, gestaltete sich in Braunschweig das Verhältnis viel weniger geregelt; wir erkennen das ganz unzweideutig aus den noch vorhandenen Textbüchern. Nur die Opern *Sancio und Sinilde* und *Pharao Tubaetes* haben ebenso viele Ballette wie Akte, also drei und fünf. Dagegen finden wir in dem fünfaktigen *Polydorus* nur drei, in *Iphigenia* nur ein einziges, in *Scipio* zwei und in *Lo specchio della fedeltà* gar keines.

Von diesen Balletten stehen nur fünf in direktem Zusammenhange mit der Handlung. Es sind dies zwei in *Polydorus*: am Ende des dritten Aktes ruft Polymnestor, der erfahren hat, daß er statt seines Feindes

Polydorus seinen eigenen Sohn töten ließ, die Furien herauf, um ihn selbst für den Sohnesmord zu strafen; im fünften Akte finden wir bei der Totenfeier eben dieses Sohnes einen Tanz von Klageweibern. In *Sancio und Sinilde* führen im 1. Akt beim Einzug des Königs arragonische Edelleute einen Tanz auf, und in *Pharao* findet am Ende des ersten Aktes ein Kampfspiel, nach dem vierten Akt eine Schlacht statt. Von diesen Stücken sind nur die aus *Polydorus* erhalten.

Die *Balli*, welche blos zur Ausfüllung der Pausen dienen, wahren meist das Lokalkolorit des Stückes, sodaß sie wenigstens eine Spur von Zugehörigkeit aufweisen. So haben wir z. B. in *Scipio Africanus* am Schlusse des ersten Aktes ein Ballett von Römern und Karthagern, die Ölzweige tragen und den Frieden verkünden. Im ersten Akte machen die Römer mit den besiegten Karthagern Frieden, sodaß also das Ballett in einen, wenn auch sehr weit hergeholten Zusammenhang mit der Handlung kommt. Dagegen stehen wieder andere ohne jede Spur von Zugehörigkeit da, z. B. wenn nach dem zweiten Akte derselben Oper *Scipio Africanus* nach der Szene, in der Sophonisbe den Masinissa mit seinen Anträgen schroff zurückweist, ein Ballett von Gärtnern und Gärtnerinnen folgt.

Es erübrigt noch, auf die musikalische Gestaltung dieser Braunschweiger Ballette etwas näher einzugehen. Sie sind im Gegensatz zu den späteren der Berliner Zeit verhältnismäßig kurz. Auch besteht keine feste Norm über das Schema, wie es bei diesen der Fall ist. In *Polydorus* haben wir bei dem Furientanz zusammenhängend zuerst 12 Takte *Largo*, dann ein *Allegro* in $\frac{3}{4}$ Bewegung von 50 Takten. Der Tanz der Klageweiber hat zur musikalischen Unterlage eine Sarabande, ein Instrumentalstück, dessen beide Teile 16 und 19 Takte umfassen. In *Scipio Africanus* finden wir nach dem ersten Akt zu dem Ballett der Römer und Karthager eine Chaconne in folgender Form:

1a. 1. Thema tutti.	2a. 1. Thema variiert, tutti.
b. 2. » Bläser.	b. 2. » Bläser.

3a. 1. Thema variiert, tutti.
b. 2. » variiert, tutti.

Nach dem zweiten Akte gehört zu dem Tanz der Gärtner ein Musikstück *Rigaudon*, bestehend aus einer menuett-artigen Hauptgruppe nebst Trio, mit Repetition der ersten Gruppe. Wir erkennen also aus diesen Stücken sehr deutlich, daß das Ballett sich in Braunschweig wenig entwickelt hatte. Aber festgestellt werden muß die Thatsache, daß wir schon beim Ausgang der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts Opernballette finden, die organisch zur Handlung gehören.

Von den Berliner Balletten läßt sich bezüglich ihrer Verwendung so ziemlich dasselbe sagen, was von den Braunschweigischen bereits angeführt ist. Auch hier treffen wir die beiden Arten der Verwendung: 1. organisch

mit der Handlung verwoben, 2. nur in losem Zusammenhang mit derselben, doch meist das Lokalkolorit des Stückes wahrend. Was den großen Unterschied zwischen den Balletten der beiden Opernperioden unseres Meisters ausmacht, ist die viel größere Ausdehnung der Berliner Ballette. Von ihnen hat denn auch Graun keines in seine Partituren aufgenommen. Sie sind uns aber zum größten Teil in der Königl. Hausbibliothek zu Berlin in selbständigen Heften erhalten, worunter sich einige Autographe befinden.

Die Zahl der Ballette ist immer gleich der Aktzahl, also bei allen Opern drei mit Ausnahme der fünfaktigen *Europa galante*, wo dann auch 5 Ballette zu finden sind. Die gewöhnliche Verteilung derselben ist derart, daß nach jedem Akte ein Ballett folgt, sodaß also ein Ballett den Schluß der Oper ausmacht. Diese Anordnung wird indessen nicht immer eingehalten. Manchmal werden Ballette, die nicht den geringsten Zusammenhang mit der Handlung haben, statt nach dem Aktschluß zwischen zwei Szenen eingeschoben. Eine derartige Verteilung haben wir z. B. in *Britannico*: das erste Ballett nach dem ersten Akte, das zweite beim Aufgehen des Vorhanges im dritten Akte, das dritte vor der fünften Szene dieses Aktes, vor welcher ein Szenenwechsel stattfindet. Nach dem zweiten und dritten Akte fehlen also die sonst dahingehörigen Ballette. Dies ist um so befremdender, als bei dieser Oper nicht der geringste Zusammenhang der Ballette mit der Handlung zu finden ist.

Dagegen finden wir wieder andere Ballette, die durch ihren Zusammenhang mit der Handlung für eine bestimmte Stellung inmitten der Akte von vornherein bestimmt sind. Wir haben diesen Fall zweimal, in den Opern *Le feste galanti* und *Europa galante*, zwei Opern, die eigentlich nicht viel anderes als Ausstattungsstücke sind. Ich will die letztere einer näheren Betrachtung unterziehen.

Das erste Ballett kommt gleich nach der Sinfonia beim Aufgehen des Vorhanges. Grazien und Genien tanzen zusammen, bis endlich Venus erscheint und den Tanz unterbricht. Die Grazien bleiben aber während des ganzen Aktes stumme Mitwirkende. Das zweite Ballett, im zweiten Aufzuge, ist ein Tanz von Landleuten, die der Cefisa ihre Huldigung darbringen. Der dritte Akt hat sein Ballett erst am Schlusse, es wird von Spaniern getanzt und giebt nur das Lokalkolorit des Aktes wieder, der in Spanien spielt. Das vierte inmitten des vierten Aufzuges stellt einen Ball dar, der in der Handlung eine wichtige Rolle spielt, und das fünfte, am Ende der vorletzten Szene des Schlußaktes, gehört ebenfalls zur Handlung des Stückes. Mit Ausnahme eines einzigen sind also die Ballette organisch mit der Handlung verbunden. Wir müssen demnach wie bei den Braunschweiger Opern auch hier die Thatsache festhalten, daß Ballette im engsten Zusammenhang mit der Handlung ebenfalls in den Berliner Opern Graun's vorkommen.

Gehen wir nun zur Betrachtung der musikalischen Ausführung der Ballette über. Sie bestehen alle aus einer Reihe kleinerer aneinandergereihter Musikstücke. Einige Schemata mögen dies zeigen:

Ballo aus *Europa galante*. 1. Akt.

1. *Vivace*, *f*-dur, 3/4, 96 Takte.
2. *Gratieux* (*gracieux*), *f*-dur, 3/4, 40 Takte, (langsames Tempo).
3. *Gavotte*, *f*-dur, 4/4, 21 Takte.
4. *Lour*, *f*-dur, 3/4, 37 Takte.
5. *Gigue*, *f*-dur, 6/8, 21 Takte.
6. *Bourrée 1*, *f*-dur, 2/4, 27 Takte.
7. *Bourrée 2*, *f*-moll, 2/4, 23 Takte.
8. *Gigue*, *f*-dur, 6/8, 28 Takte.

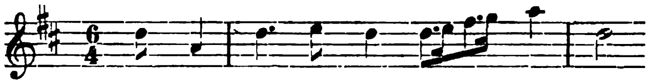
Daß die Ballette unter Umständen bedeutend länger sein können, mag uns das Schema des dritten Aktes von *Fetonte* zeigen:

1. *Allegro*, *g*-dur, 4/4, 48 Takte.
2. *Allegro*, *g*-dur, 4/4, 16 Takte.
3. *Tempo di Musette*, 6/8, *c*-dur, 28 Takte.
4. *Fièrement*, ₵, *c*-dur, 33 Takte.
5. *Allegretto*, *c*-moll, 6/8, 24 Takte.
6. *Fièrement*, *c*-moll, ₵, 25 Takte.
7. *Allegro*, *c*-dur, ₵, 25 Takte.
8. *Allegro*, *g*-dur, 2/4, 21 Takte.
9. *Menuet 1*, *g*-moll, 3/4, 24 Takte.
10. *Menuet 2*, *g*-dur, 3/4, 22 Takte.
    Menuet 1 wiederholt.
11. *Gigue*, *d*-dur, 6/8, 33 Takte.
12. *Allegro*, *g*-dur, 4/4, 16 Takte.
13. *Lour*, *g*-dur, 6/4, 24 Takte.
14. *Allegro*, *g*-dur, ₵, 23 Takte.
15. *Tempo di Polonaise*, *g*-dur, 3/4, 38 Takte.
16. *Tempo di Paspied*, *g*-dur, 3/8, 120 Takte.
17. *Allegretto*, *g*-dur, ₵, 18 Takte.
18. *Allegro*, *g*-dur, — *g*-moll — *g*-dur, ₵, 40 Takte.
19. *Menuet*, *g*-dur, abwechselnd 3/4 und ₵, 69 Takte, (a. 3/4, 15 Takte, b. ₵, 20 Takte, c. 3/4, 15 Takte, d. ₵, 19 Takte).

Wir sehen also eine Reihe von aneinandergefügten kleineren Musikstücken, die tonartlich sehr eng miteinander verbunden sind, ähnlich wie bei der Suite. Vorherrschend ist immer die Haupttonart; Abweichungen gehen nur in die nächstliegenden Tonarten. Die Länge der Ballette ist ebenfalls sehr verschieden, das zweite oben angeführte ist doppelt so lang wie das erste. Doch kommen solch ausgedehnte Stücke seltener vor. Die Themata der einzelnen Teile wiederholen sich im Laufe des ganzen Stückes nicht, dagegen verwendet Graun hie und da aus schon aufgeführten Balletten kleinere Teile auch für neue Opern. So haben wir drei gleiche

Stücke in den Balli zu *Ifigenia*, *Angelica* und *Fetonte*[1]). Das mag als Beweis dafür dienen, wie schnell hintereinander Graun oft Opern komponieren mußte; denn anders läßt sich eine solche Herübernahme nicht erklären, da es Graun an nichts weniger als an Erfindungsgabe mangelte.

Bei der Betrachtung der einzelnen Bestandteile brauche ich mich nicht lange aufzuhalten, Formen wie *Menuet*, *Gigue*, *Paspied*, *Musette*, *Sarabande* sind ja in der Instrumentalmusik der damaligen Zeit in allgemeinem Gebrauch. Unser besonderes Interesse indes dürfte ein Tanz, genannt *Lour*, beanspruchen, den Graun mit Vorliebe anwendet. Er steht gewöhnlich in $\frac{6}{4}$ Takt und beginnt immer mit folgendem Rhythmus:



Den Anfang macht also immer der fünfte Taktteil, der die Geltung einer Achtelnote hat, während die darauffolgende Note den Wert eines Viertels besitzt. Wir begegnen hier ebenfalls wieder den in den Braunschweiger Balletten gefundenen Namen *Rigaudon* und *Sarabande*. Einzelne Tonstücke, wie *Rigaudon*, *Bourrée*, *Menuet* und *Tambourin* (letzteres ein von Graun ebenfalls oft benutzter Tanz in $\frac{2}{4}$ Takt) bestehen aus 2 Teilen, die tonartlich verschieden sind, und deren erster noch einmal wiederholt wird. In dem Ballett zu *Montezuma* begegnet uns ferner ein Tanz in $\frac{2}{4}$ Takt, *Matelot* benannt.

Sehr bedauerlich ist es, daß wir bei dieser Ballettmusik nicht beurteilen können, inwieweit Graun im Stande war, die pantomimische Handlung des Balletts durch die Musik zu illustrieren. Wir besitzen nämlich außer den im Textbuch angegebenen allgemeinen Bemerkungen über die Handlung der Ballette keine weiteren Notizen, die uns besagten, was bei den einzelnen Instrumentalstücken der Ballette oben auf der Bühne vorging. In den Musikstücken ist keinerlei Bezeichnung außer den Überschriften der einzelnen Stücke enthalten, und auch diese fehlen bei vielen Handschriften ganz und gar.

Eine einzige Ausnahme macht das Ballett des ersten Aktes von *Adriano*, wenigstens zum Teil. Es ist dies die durch die Tänzerin Barbarina berühmt gewordene Pantomime des Pygmalion und seiner Statue, die zum Leben erwacht. Zur genaueren Einsicht gebe ich das Schema mit den Überschriften genau nach dem Original:

1. *Entrada*, Fièrement, ₵, *d*-dur, 10 Takte.
2. *Dance*, Allegro, $^4/_4$, *d*-dur, 24 Takte.
3. *Le travaille du Martout* (con spirito), $^2/_4$, *d*-dur, 13 Takte.

1) Vgl. hierzu den Katalog der Königl. Hausbibliothek von Thouret, der hierin zum ersten Male auf diese Herübernahme aufmerksam macht.

4. *Etonnement de la perfection de son ouvrage* (Andante), $^3/_4$, *d*-dur, 10 Takte.
5. *Il implore l'amour*, $^3/_8$, *d*-dur, 14 Takte.
6. *L'amour vant animé* (va être animé?), Presto, $^4/_4$, *g*-dur, 11 Takte.
7. *La statue s'anime.* Adagio, $^4/_4$, *d*-dur, 6 Takte.
8. *Surprise de la statue*, $^3/_4$, *d*-dur, 10 Takte (ohne Tempobezeichnung, dürfte un poco Allegro sein).
9. *Affectuoso pour privoise la statue qui est timide*, Adagio, $^3/_8$, *a*-dur, 41 Takte.
10. *Dance en Tambourin*, $^2/_4$, *a*-dur, 40 Takte.
11. *L'amour vient les rentur* (réunir?), $^3/_4$, *a*-moll, 50 Takte (ohne Tempobezeichnung, Allegretto?).
12. *Gigue*, $^6/_8$, *a*-dur, 36 Takte.
13. *Contredanse*, $^4/_4$, *a*-dur, 41 Takte.
14. *Allegro*, $^4/_4$, *a*-moll, 16 Takte.
15. *Gavotte*, ₵, *d*-dur, 16 Takte.

Wir sind hier also imstande, durch die Musikstücke hindurch ziemlich genau den Faden der Handlung zu verfolgen. Von Nr. 3 bis 12 enthält sich Graun vollständig der ihm sonst geläufigen Tanzformen, um in der musikalischen Illustrierung der Bühnenvorgänge ganz seiner Phantasie die Zügel schießen lassen zu können. So entsteht eine Art von Programmmusik, welche ohne die angegebenen Bemerkungen, die uns den jeweiligen Vorgang auf der Bühne mitteilen, ganz unverständlich wäre. In musikalischer Beziehung ist diese Illustrierung der Pantomime allerdings noch sehr primitiv, aber die Thatsache, daß wir schon 1745 einen derartigen Versuch in der Orchestermusik finden, ist von größter Wichtigkeit. Merkwürdigerweise hat Graun niemals mehr etwas Ähnliches geschrieben.

Soweit über die Struktur der Balli. Von Bedeutung ist noch zu erfahren, daß man es mit denselben bei den Aufführungen nach Graun's Tode nicht allzu genau nahm. Auf der Königl. Hausbibliothek befinden sich verschiedene Balli-Hefte von Aufführungen Graun'scher Opern in den sechziger und siebziger Jahren. Vergleichen wir dieselben mit den Originalschriften der ersten Aufführungen, so entdecken wir mit Staunen, daß diese zum Teil ganz umgearbeitet worden sind.[1]) Hieraus erklärt

1) Bei den späteren Wiederholungen der Opern nach Graun's Tode scheint es auch mit den anderen Musikstücken derselben nicht viel anders gewesen zu sein. Die beifolgenden Briefe aus den Akten des Königl. Geh. Staatsarchivs illustrieren das aufs deutlichste. Es handelt sich um eine Aufführung der Oper *Artaserse* im Jahre 1782. Der Hofpoet Landi schreibt unterm 18. Oktober 1782 an den König:

Sire.

L'opera Artaserse que Votre Majesté a ordonné pour le Carneval prochain, a été tellement défiguré par celui qui fut chargé de l'abréger en 1743 que tous les connoissants ne peuvent pas voir ce livre sans indignation. J'ai donc cru de l'honneur du Théâtre de V. Majesté, d'améliorer ce livre, en lui rendant une partie des beautés de l'Original, sans cependant l'allonger. Mais le S. Reichard que ces change-

sich auch die Thatsache, daß wir beim Benutzen eines späteren Textbuches — Original-Textbücher sind nicht von allen Opern mehr vorhanden — oft andere Ballette verzeichnet sehen als in den Original-Manuskripten der Musik zu finden sind.

Ich komme zum Schluß dieses Kapitels noch auf die einzigen nicht beschriebenen Glieder der Opern zu sprechen, es sind die Instrumentalstücke zu Vorgängen auf der Bühne. Mit den Balli haben sie das gemein, daß auch sie Bühnenvorgänge musikalisch begleiten. Die meisten von ihnen sind Märsche oder wenigstens in marschähnlichem Tempo. Hin und wieder treffen wir auch kleine Instrumentalstücke recitativischen Charakters (eine Art von *Recitativo arioso* für Orchester allein) an. Die marschähnlichen Stücke sind von einfachster musikalischer Beschaffenheit, sie bestehen aus zwei ziemlich gleichen Teilen. Tonartlich schließt der erste Teil mit der Dominante der Haupttonart, während der zweite wieder nach der Haupttonart zurückmoduliert. Auch die Stücke recitativischen Charakters sind höchst einfach; ich gebe hier als Beispiel ein solches aus *Ifigenia*, das einen Kampf auf der Bühne darstellt:

---

ments obligent à faire des nouveaux Recitatifs en plusieurs scènes, refuse de se prêter à un travail qui ne lui a été pas ordonné. Si donc V. Majesté le juge à propos, je La supplie très humblement de lui ordonner ce petit travail, et de lui faire savoir une fois pour toutes que c'est au Poëte de V. Majesté de s'ingerer des Livres d'Opera et d'y faire les changements nécessaires; car c'est une dispute qui revient presque tous les ans, et en attendant on me fait mon compte ce qu'il y a de defectueux dans des Livres que l'ignorance ou la paresse de quelques uns de mes prédecesseurs ont estorpiés, et que le Maître de Chapelle m'empêche de redresser.

J'ai l'honneur d'être avec un très profond respect

Sire

De Votre Majesté

Le très humble, très obéissant et très soumis Serviteur

Landi, Poëte et Conseiller de la Cour.

Der Kapellmeister Reichardt macht darauf 2 Tage später ebenfalls eine Eingabe:

20. Oktober 1782.

Sire.

Zu denen von Eurer Königlichen Majestät anbefohlenen Opern übergiebt mir der Abbé Landi, um sie abzukürzen, ganz neue Recitative, ich halte es aber für meine Pflicht, vorher unterthänigst anzufragen, ob es auch der Wille Eurer Königlichen Majestät ist, daß die schönen Recitative von Metastasio und Graun verworfen werden sollen, oder ob die beiden Opern so vollständig bleiben sollen, wie sie sind. . . . . . .

Ich ersterbe in tiefster Devotion

Eurer Königlichen Majestät
allerunterthänigster Knecht
Reichardt.

Der Brief Landi's beweist noch aufs deutlichste, welche Stellung die Textdichter sich anmaßten. Leider konnte die Antwort des Königs nicht gefunden werden.



Man sieht, Graun ist hierin von größter Einfachheit. Nur ein einziges Mal ist in *Alessandro nelle Indie* zur Begleitung eines Bühnenvorgangs

der erste Teil einer Sinfonia verwendet. Die Wirksamkeit aller dieser Stücke beruhte weniger auf ihrem musikalischen Gehalte als auf ihrer Instrumentation. Sie werden uns daher im nächsten Abschnitt noch näher beschäftigen.

IV. Die Instrumentation.

Es wird sich bei der Betrachtung der Graun'schen Instrumentierungsweise um zwei wesentliche Punkte handeln, die ich nacheinander besprechen will: erstens, die Verwendung des ganzen Orchesters und zweitens, die Art und Weise, wie Graun die einzelnen Instrumente benutzt.

Gehen wir zur Besprechung des ersten Punktes über. Wir haben gesehen, wie Graun in seiner Art, für die Singstimmen zu schreiben, abhängig und beeinflußt war von den ihm zur Verfügung stehenden Sangeskräften. Es ist ebenso klar, daß auch seine Art, das Orchester zu verwenden, abhängig sein mußte von den ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Es handelt sich daher zunächst darum, festzustellen, wie die Orchester, die in Braunschweig und in Berlin unter seiner Direktion standen, zusammengesetzt waren.

Über die Berliner Hofkapelle giebt uns den zuverlässigsten Bericht Marpurg in den *Beiträgen*. Er führt ein genaues Verzeichnis der 1754 angestellten Orchestermusiker auf, das wohl auf Genauigkeit Anspruch machen darf.[1]) Darnach hatte die Kapelle 40 Instrumentisten: 12 Violinen, 3 Bratschen, 1 Gambe, 4 Celli, 2 Kontrabässe, 5 Flöten, 3 Oboen, 4 Fagotte, 2 Hörner, 1 Theorbe und 1 Cembalo (für das letztere waren zwei Spieler vorhanden, die sich wohl abwechselten). Außerdem ein Musiker, dessen Instrument nicht genannt ist, es könnte ein vierter Oboist gewesen sein. Dieses Verzeichnis der Instrumente stimmt mit dem uns von Fürstenau mitgeteilten Etat der Dresdener Kapelle von

1) Da dies Verzeichnis bis jetzt nirgends abgedruckt wurde, dürfte es von Wert sein, es ganz zu veröffentlichen. Es lautet vollständig: 1. Carl Philipp Emanuel Bach, 2. Christoph Nichelmann, (Cembalo), 3. Joh. Gottlieb Graun, Konzertmeister, 4. Franz Benda, 5. Joseph Benda, 6. Christ. Friedr. Bertram, 7. Jos. Blume, 8. Iwan Böhm, 9. Georg Czarth, 10. Joh. Gottlob Freudenberg, 11. Johann Caspar Grundke, 12. Hasse, 13. Koch, 14. Joh. Gabriel Seiffarth (Violine), 15. Engke, 16. Franz, 17. Hans Jürgen Steffani (Bratsche), 18. Christian Ludwig Hasse (Gambe), 19. Antonius Hock, 20. Ignatius Mara, 21. Christian Friedrich Schale, 22. Joh. Georg Speer (Violoncello), 23. Joh. Gottlieb Janitsch, 24. Christoph Richter (Baßgeige), 25. Ernst Gottlieb Baron (Theorbe), 26. Georg Wilhelm Kodowsky, 27. Joh. Jos. Lindner, 28. Augustin Neuff, 29. Friedrich Wilhelm Riedt, 30. Joh. Joachim Quantz (Flöte), 31. Carl August, 32. Friedrich Wilhelm Pauli, 33. Joachim Wilh. Döbberr (Oboe), 34. Julius Dümmler, 35. Samuel Kühltau, 36. Alexander Lange, 37. Joh. Christian Marks (Fagott), 38. Joh. Ignatius Horzinsky, 39. Christian Mangis (Horn), 40. Georg Heinrich Gebhardt (kein Instrument genannt).

1756 bis auf die dort nicht vorhandene Theorbe überein. Doch dürfte das Fehlen dieses Instrumentes in Dresden sich dadurch erklären, daß der berühmte dortige Theorbist Sylvius Leopold Weiße (derselbe, der seinerzeit Graun's Reise nach Prag mitmachte) bereits 1750 starb und seine Stelle noch unbesetzt war. Die Zusammensetzung des Berliner Orchesters ist also genau die gleiche wie die des Dresdeners, nach dessen Vorbild sie ja eingerichtet war. Friedrich, der schon als Kronprinz die Dresdener Kapelle sehr hoch schätzte, ließ bei seinem Regierungsantritt seine Kapelle ganz nach ihrem Muster zusammensetzen.

Im Berliner Orchester befanden sich demnach weder Pauken noch Trompeten, genau so wie in Dresden. Doch brauchte man diese Instrumente regelmäßig, um bei Ankunft und Weggehen des Königs im Theater Tusch zu blasen. Auch zu festlichen Aufzügen auf der Bühne wurden sie öfters verwendet. Nach Schneider[1]) wurden hierzu aber Musiker von der Garde genommen. Ihren Platz hatten diese nicht im Orchester, sondern in den der Bühne zunächst gelegenen Logen des 3. Ranges. In Dresden befand sich rechts und links vom Orchester je eine Tribüne, auf der diese Musiker saßen. Aber mit dem Orchester haben sie nichts zu thun.

Daß in der Kapelle keine Harfenisten waren, habe ich schon bei Besprechung des *Recitativo secco* erwähnt, auch in Dresden sind solche nicht gewesen.

Das Orchester in Braunschweig war nicht ganz so zusammengesetzt. Zunächst haben wir keine Nachricht vom Vorhandensein der Gambe wie der Theorbe. Der von Chrysander in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft veröffentlichte Etat der Braunschweiger Kapelle weist beide Instrumente nicht auf. Dagegen scheinen dort Trompeten und Pauken im Orchester gewesen zu sein. Graun verwendet in der Sinfonia zu *Scipio Africanus* 3 Trompeten und Pauken. Ebenso finden wir diese Instrumente in der Schürmann'schen Oper *Clelia*. Indes ist keine Nachricht darüber vorhanden, ob die Spieler ständige Mitglieder der Kapelle oder auch Militärmusiker gewesen sind. Sehr merkwürdig ist, daß Graun in seinen Braunschweiger Opern, soweit wir sie besitzen, verschwindend geringen Gebrauch von den Hörnern macht, obwohl sich zwei solche im Orchester befanden. In den fünf erhaltenen Partituren kommen nur zweimal Hörner zur Verwendung, in *Polydorus* und in *Iphigenia*.

Sehen wir nun, wie Graun diese ihm zur Verfügung stehenden Kräfte benutzt. Wir haben in den beiden Opern-Perioden Graun's drei Arten der Instrumenten-Kombination. Erstens das *Tutti*, wobei Streicher, Cem-

1) Geschichte des Berliner Opernhauses 1852.

balo, Hörner, Oboen und Fagotte mitspielen. Betreffs der Flöten werden wir sehen, daß diese beim *Tutti* gewöhnlich nicht mitspielen, sondern meist in Verbindung mit dem Streichquartett gebraucht werden. So ist z. B. das feststehende Schema der meisten Sinfonien: im ersten Satze alle Instrumente mit Ausnahme der Flöten, im zweiten dagegen Streicher und Flöten und im dritten wieder die erste Besetzung. Bei den Braunschweiger *Tutti* fallen ferner die Hörner weg. Die zweite Art der Kombination ist die alleinige Verwendung der Streicher, wozu nur das Cembalo kommt, das mit wenigen Ausnahmen bei allen Stücken mitgeht. Die dritte besteht aus Streichern, Cembalo und einem oder zwei obligaten Blasinstrumenten.

Diese 3 Arten sind nun folgendermaßen verwendet. Zunächst haben wir Stücke, in deren Verlauf alle 3 Arten vorkommen. Hierzu gehören die Vorspiele, die Balli, die Instrumentalsätze und Chöre. Auch mögen in jedem Akte einige Arien gewesen sein, die in dieser Weise instrumentiert waren — das läßt sich nicht genau bestimmen, wie ich weiter unten noch ausführen werde — namentlich solche in raschem, feurigem Tempo. Meistens aber verwendet Graun bei den Arien und arienhaften Stücken, die schon erwähnten Chöre ausgenommen, die beiden andern Instrumentations-Arten. Wir finden also solche mit Streichern und Cembalo allein und solche, bei denen noch obligate Blasinstrumente hinzukommen. Immer nur für Streicher und Cembalo geschrieben sind die begleiteten Recitative, nur ausnahmsweise kommen hier Flöten hinzu. Die *Recitativi ariosi* dürften meist ebenso instrumentiert sein, doch können sie vermutlich auch in allen 3 Arten, wie die Arien, vorkommen, was sich ebenfalls nicht genau bestimmen läßt.

Die einzige dieser 3 Arten, die in ihrem Verlauf größere Veränderungen in der Zusammensetzung erfahren kann, ist, wie schon gesagt, diejenige, bei der das ganze Orchester mitspielt. Wir können das am besten bei den *Balli*, als den größten Stücken dieser Art, verfolgen. So ist z. B. die Instrumentation der Balli zu *Cinna*, die uns in autographischer Partitur erhalten sind, im dritten Akt folgendermaßen verteilt:

1. *Ballet*, Tutti ohne Flöten.
2. $^3/_4$ (ohne Namen), Streicher und Flöten.
3. *Lour*, Tutti ohne Flöten.
4. *Gigue*, Tutti ohne Flöten.
5. $^3/_4$ (ohne Namen), ebenso.
6. *Tambourin I*, Streicher, Oboen und Fagotte.
   Tambourin II, Streicher, Flöten und Fagotte.
7. *Pas de deux*, Streicher, Oboen und Fagotte.
8. $^2/_4$ (ohne Namen), Streicher, Flöten, Oboen und Fagotte.
9. *Gigue*, Streicher und Flöten.

10. *Ballet général*, Tutti ohne Flöten.
Das Cembalo geht in allen Stücken mit.

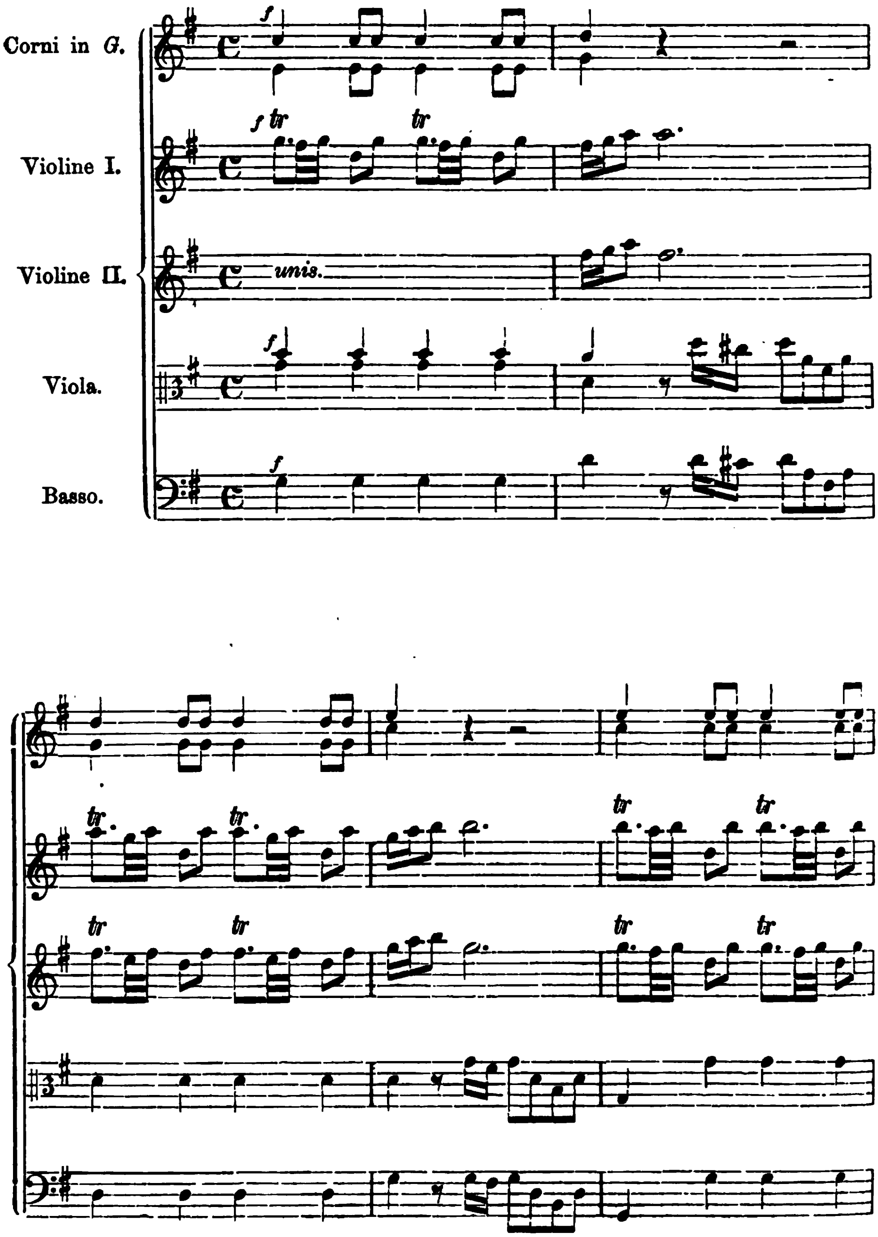
Bei der Verteilung der Stimmen in dieser stärksten Instrumental-Kombination läßt sich nun Graun von zwei verschiedenen Prinzipien leiten: er instrumentiert entweder chorisch oder stimmenweise. Ich will die beiden Arten an zwei größeren Beispielen erklären:

Aus der Ouverture zu *Polydorus*.




u. s. w.

Anfang der Sinfonia zu *Ifigenia in Aulide.*





Gehen wir zunächst aus von dem zweiten Beispiel. Wir haben 5 Systeme, eines für die zwei Hörner, die 4 anderen für alle übrigen Instrumente. Diese 4 Systeme sind in erster Linie für die Streicher bestimmt, als den wichtigsten Teil des Orchesters. Auf den beiden ersten Systemen sehen wir 1. und 2. Violine, das dritte trägt die Viola, das unterste Violoncello, Gambe und Baß und ist zugleich die Continuostimme. Die Holzblasinstrumente — es sind meist nur Oboen und Fagotte — spielen genau die Stimmen der Violinen resp. des Basses mit. Aus noch vorhandenen Stimmen können wir ersehen, daß diese Holzblasinstrumente alles mitspielten, was ihr Umfang zuließ. Ging die Violin- oder Baß-Stimme über den Umfang der Bläser hinaus, so hatten diese entweder Pause, oder spielten in der Oktave, oder ersetzten die fehlenden Noten durch eine ähnliche Figur.

Ganz anders bei dem chorisch instrumentierten Beispiel 1. Wir haben hier zwei einander gegenübergestellte Gruppen von Instrumenten, die Streicher mit dem Cembalo und die Bläser, bestehend aus Oboen und Fagott. Die Bläser gehen also nicht mit den Violinen und Bässen, sondern führen abwechselnd mit den Streichern den Satz weiter und bilden so einen eigenen Chor gegenüber dem der Streicher.

Die geschichtliche Verwendung dieser beiden Instrumentierungsprinzipien ist bei Graun nicht gleich. In Braunschweig finden wir die beiden in gleicher Weise nebeneinander. Das chorische zeigt sich namentlich bei den dortigen Ouverturen. In Berlin dagegen herrscht das Prinzip, die Instrumente auf die 4 Stimmen zu verteilen, weitaus vor; das chorische stirbt langsam aus und findet sich nur noch in wenigen Ouverturen,

sowie in einzelnen zweiten Sätzen der Sinfonien. Auch in den Balli ist, wie das obige Schema zeigt, ein Rest davon enthalten. Es ist sehr zu bedauern, daß Graun diese interessante Instrumentationsweise in den Berliner Opern so wenig benutzt.

Ich komme anschließend an die beiden obigen Beispiele dazu, über die Art und Weise zu berichten, wie Graun seine Partituren schrieb, und welche Schwierigkeiten bei der Interpretation derselben vorhanden sind. Schrieb Graun chorisch, so war er von vornherein gezwungen, allen Instrumenten ihre eigenen Systeme zu geben. Wir sehen daher bei derartigen Stücken ganz klar. Anders bei der Instrumentation nach Stimmen. Hier fügte Graun — wir sehen das deutlich aus dem Autograph der Balli zu *Cinna* — in die Violin- und Baßstimmen Zeichen für die Bläser ein. Spielen die Bläser nicht mit, so steht an der betreffenden Stelle *Oboi tacent* oder *senza Fagotti*, während ihr Einsetzen durch die Bemerkung *tutti*, manchmal auch nur durch *fortissimo* angezeigt wird. Das Schlimme an der Sache ist nun aber, daß außer dieser Ballo-Partitur keine einzige Partitur im Autograph mehr vorhanden ist, in den Abschriften aber alle derartigen Bezeichnungen fehlen. Nur wenn ein Blasinstrument solistisch verwendet wird, hat es sein besonderes System. Es läßt sich daher nicht mit unbedingter Sicherheit behaupten, wie alle Stücke der Partituren instrumentiert waren. Eine wesentliche Unterstützung gewähren uns allerdings die noch vorhandenen Orchesterstimmen, aber sie eröffnen uns nur wenige Fälle, von denen wir dann auf die anderen schließen können.

Wie verwendet nun Graun die einzelnen Instrumente? Das wichtigste Instrument des ganzen Orchesters ist das Cembalo. Es giebt kaum ein Musikstück in den Opern, wo es nicht mit thätig ist. In den Berliner Opern ist das überhaupt nie der Fall, das Cembalo spielt hier von Anfang bis zu Ende ununterbrochen, in allen Recitativen, Arien und Instrumentalstücken. Ob es in den Balli auch mitspielt, ist aus der einzigen vorhandenen Partitur nicht festzustellen; doch ist auch wohl hier sein Mitwirken anzunehmen. Seine wichtigste Rolle spielte das Cembalo naturgemäß bei den Secco-Recitativen, wo es nur noch durch die Theorbe verstärkt wurde. Der Spieler hatte die bezifferte Continuostimme vor sich, von denen noch etliche erhalten sind. In den Braunschweiger Opern dagegen kommt mitunter ein Musikstück vor, bei dessen Beginn wir die Bemerkung *senza cembalo* finden. Hier führt das Orchester allein die Begleitung aus.

Über die Verwendung der Theorbe läßt sich aus den Partituren nichts herauslesen. Es ist nirgends auch nur die geringste Notiz über das Instrument zu finden. Doch sind wir über die Verwendung dieses großen Lauteninstruments gerade in seiner Zeit genau unterrichtet und können diese Erfahrung für Graun ebenfalls benutzen, da wahrscheinlich das

Instrument deshalb nicht bezeichnet wurde, weil der Spieler eine besondere Angabe nicht nötig hatte. Der Berliner Spieler der Theorbe, Ernst Gottlieb Baron[1]), war weit und breit als glänzender Vertreter seines Instruments berühmt.

Nach diesen beiden Generalbaß-Instrumenten ist das wichtigste Glied des Orchesters die Streichergruppe. Sie bestand aus 1. und 2. Violine, Viola, Gambe, Violoncello und Kontrabaß. Über die Verwendung der einzelnen Instrumente geben uns die Partituren reichlich Auskunft. Graun's Schreibart bietet keine großen technischen Schwierigkeiten. Doppelgriffe kommen wenige vor, die Violinen gehen nur bis zur vierten Lage. Die Baßstimme ist dreimal besetzt, von Gambe, Violoncello und Kontrabaß. Für Violoncello sowohl wie Baß sind uns noch Stimmen erhalten, nicht dagegen für Gambe; aber wir erkennen die Art ihrer Verwendung doch genau. Die größte Anzahl der Balli ist nämlich in Auszügen erhalten, die für Violine und Gambe angefertigt wurden, die Bezeichnung »für die Violdagambe«, steht auf verschiedenen Exemplaren von Graun's eigener Hand. Offenbar nahm man mit Violine und Gambe die ersten Einstudierungen der Balli vor, bevor das ganze Orchester in den Proben mitspielte. Diese beiden Stimmen sind aber nichts anderes als die Violin- und Baßstimme der Partituren. Der Gebrauch der Gambe dürfte somit genügend gekennzeichnet sein. Allerdings ist auch bei ihr nicht genau zu sagen, ob sie überall, d. h. mit Ausnahme der Secco-Recitative, mitspielte, da sich nirgends in den Partituren Bemerkungen finden, aber es ist doch wohl anzunehmen.

Solistische Verwendung finden von den Streichinstrumenten zwei, Violine und Violoncello, aber nur während der Braunschweiger Zeit und auch da noch selten. Die italienische Oper verbannte derartige instrumentale Solowirkungen vollständig. Wir haben in Braunschweig z. B. in *Sancio und Sinilde* eine obligate Violine zu dem übrigen Streichorchester, in *Polydorus* ein ausgedehntes Violoncell-Solo durch eine ganze Arie hindurch und noch mehreres der Art. Gerade diese Instrumental-Effekte kennzeichnen ausgezeichnet den Charakter der Braunschweiger Oper gegenüber dem der Berliner. Bei den Blasinstrumenten werden wir dasselbe sehen.

Von diesen haben wir zwei Gruppen zu betrachten; die erste bilden die Holzbläser: Flöte, Oboe und Fagott, und die zweite: Hörner, Trompeten und Pauken.

Die Flöte pflegt Graun in den Braunschweiger Partituren immer

1) Baron hat über sein Instrument auch 2 theoretische Abhandlungen verfaßt, die sehr wichtig sind: 1. Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, Nürnberg 1727; 2. Beitrag zur historisch-theoretischen und praktischen Untersuchung der Laute in Marpurg's Beiträgen, Bd. II. 1756.

ausdrücklich mit *flauto traverso* zu bezeichnen, in Berlin steht nur der einfache Name *Flauto.* Er gebraucht also unsere heutige Querflöte, deren berühmter Vertreter im Berliner Orchester Joachim Quantz war. Sie geht, wie wir schon erwähnt haben, gewöhnlich zusammen mit den Streichern. In den langsamen Sätzen der Sinfonien, auch in einer großen Anzahl Arien, gehen sie — es werden von den Holzblasinstrumenten immer zwei zusammengebraucht — ganz und gar mit den beiden Violinstimmen. Nur bei solchen Stellen, die sie vermöge ihres Umfanges nicht spielen können, pausieren sie oder spielen eine Oktave höher resp. niedriger. Solistisch verwendet finden wir sie auf zweierlei Art: teils, indem die erste mit der Singstimme geht und die zweite sich kontrapunktisch dazu bewegt, teils ganz allein zu Verzierungen, namentlich um Pausen der Streicher auszufüllen. Die Verwendung des Instruments ist im allgemeinen sehr schön. Gerade sein demütiger, lieblicher Charakter deckte sich mit Graun's Empfindungsweise, dessen Stärke ja im rein Lyrischen lag, vollkommen.

Die Oboe gebraucht Graun in zweierlei Gestalt, als unsere heutige Oboe und die um eine Terz tiefer stehende *Oboe d'amore.* In der Berliner Zeit finden wir nur die erstere, beide dagegen nebeneinander in Braunschweig, wo aber die Oboe d'amore auch schon weniger verwendet wird als die gewöhnliche Oboenart. Der Gebrauch beider Instrumente ist wesentlich der gleiche, nur erscheint die Oboe d'amore nie als Füllinstrument, d. h. um nur die Violinstimme mitzuspielen. Gewöhnlich geht sie mit der Singstimme, analog dem Gebrauch der Flöten. Die gewöhnliche Oboenart, die dann in Berlin die alleinherrschende wird, dient meist als Füllinstrument, wird jedoch öfters auch in Verbindung mit den Streichern solistisch verwendet. Von allen Holzblasinstrumenten ist die Oboe das einzige, das zu obligaten Solostellen gebraucht wird. So haben wir z. B. in *Scipio Africanus* eine Arie, in der sich ein derartiges prachtvolles obligates Oboensolo befindet. Ich gebe den Anfang dieser Arie hier wieder:

Scipio Africanus, 2. Akt, Szene 7.




Gesang.
Oboe.
be-
trübtes Herz, zer-brich, ver-laß, mit Leid beschwerte See-le, des-



Die Wirkung dieser obligat verwendeten Oboe ist ganz wundervoll. Übrigens ist die Arie eine der schönsten, die wir in den Braunschweiger

Partituren finden. Sie steht in *C*-moll, hat aber (vergl. Kap. III) nur zwei ♭ vorgezeichnet. Derartige solistische Verwendung, in der wir direkten Einfluß Händel's zu erkennen haben, kommt leider nur in Braunschweig vor; in Berlin ist dergleichen nicht mehr zu finden.

Das **Fagott** zeigt die gleichen Arten der Verwendung wie Flöte und Oboe. Entweder ist es nur Füllinstrument, d. h. es geht mit der Baßstimme des Orchesters, oder es wird solistisch verwendet. In der ersteren Verwendung kommt es zuweilen vor, daß wenige Takte lang die Streicher und das Cembalo pausieren und so das Fagott den Baß führt. Das finden wir in Braunschweiger wie in Berliner Partituren. In Braunschweig treffen wir das Instrument mehrere Male solistisch verwendet, wenn auch nicht, wie die Oboe, zu obligaten Solostellen. Öfters geht das Fagott bei Baßarien mit der Singstimme, die es dann Takt für Takt begleitet. Auch solchen Stellen begegnen wir, wo die beiden Fagotte die Violinen in der tieferen Oktave verstärken und zwar sowohl im Tutti-Satze, als auch bei kleinen Solo-Verzierungen, welche die Violinen mit den Fagotten dann ganz allein ausführen. Ein Beispiel dieses Zusammengehens im Tutti-Satze sei hier wiedergegeben:





Die beiden Violinen und die Fagotte spielen hier also genau dasselbe, nur in verschiedenen Oktaven.

Wir wenden uns nun zu dem bei Graun wichtigsten Blasinstrument, den Hörnern. Ihr Gebrauch ist, wie schon gesagt, zeitlich verschieden. In Berlin gehören sie zu den am meisten verwendeten Instrumenten des Orchesters, in den uns erhaltenen 5 Braunschweiger Partituren finden sich dagegen überhaupt nur zwei Hornstellen und zwar in je einer Arie von *Polydorus* und *Iphigenia in Aulis*. Nun ist allerdings kaum anzunehmen, daß 2 Hornisten im Orchester gesessen haben sollen, die nur in einem einzigen Stück einer Oper mitspielten, wie dies bei diesen beiden Opern der Fall ist, dazu noch nicht einmal solistisch hervortraten, vielmehr harmoniefüllend gebraucht sind. Aber wir sind eben — vielleicht durch die Bequemlichkeit der betreffenden Kopisten — nicht im Stande, aus dieser einen Stelle über ihren Gebrauch in Braunschweig irgend etwas Sicheres zu folgern. Immerhin scheinen sie nicht allzuviel verwendet worden zu sein, sonst wären uns doch sicher mehrere solcher Stellen erhalten geblieben.

Ganz anders in Berlin. Hier findet das Instrument die reichste Verwendung. Die beiden Hörner bilden hier sozusagen eine dritte Gruppe

neben den Streichern und Holzbläsern. Im allgemeinen wirken sie harmoniefüllend, selten gehen sie mit der Melodie. Sehr geschickt verwendet sie Graun, um eine straffe rhythmische Gliederung in den Satz zu bringen. So haben die Hörner oft nur auf den Haupttaktteilen einzelne Stöße auszuführen, was von bester Wirkung ist. Das Instrument steht nie allein, sondern geht immer mit dem übrigen Orchester zusammen. Stellen, wo das Horn ganz solistisch auftritt, kommen bei Graun nie vor. Es wird in verschiedenen Stimmungen angewendet; die am meisten vorkommende ist die *d*-Stimmung, außerdem treffen wir die in *g*, *a*, *es* und *f*.

Die noch übrigen Instrumente, Trompeten und Pauken, kommen nur im Braunschweiger Orchester vor und zwar ist uns nur eine einzige Stelle erhalten, aus der wir über ihren Gebrauch Genaues ersehen können, die Sinfonia zur Oper *Scipio Africanus* aus dem Jahre 1732. Diese ist in ihrem ersten und dritten Satz für Streicher, Cembalo, Oboen, Fagotte, 3 Trompeten und Pauken gesetzt. Ich gebe zur genaueren Einsicht einige Takte der Partitur:





Wir haben also für **Trompeten** die *d*-Stimmung, die ja zu dieser Zeit auch die gebräuchlichste war. Die **Pauken** sind in *C* notiert und natürlich nach *D* transponiert zu lesen. Der Gebrauch beider Instrumente ist, soviel wir ersehen können, derselbe, als wir ihn in allen Partituren aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden. Im dritten Satz der Sinfonia kommen etwas schwerere Stellen vor, wie z. B.:



aber die Schwierigkeit geht kaum über das Mittelmaß hinaus. Graun richtete sich hierin jedenfalls nach der Leistungsfähigkeit der ihm in Braunschweig zur Verfügung stehenden Trompeter. Merkwürdigerweise ist diese Sinfonia die einzige Stelle, in der wir bei Graun das Instrument verzeichnet finden. Wie ich oben schon ausführte, gehörten die Trompeten wahrscheinlich zum festen Bestand des Braunschweiger Orchesters, denn

in der Oper *Clelia* von Schürmann, deren Manuskript die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt, kommen solche Trompetenstellen auch innerhalb der Oper vor. In den Berliner Partituren finden wir dagegen weder Pauken noch Trompeten verzeichnet. Trotzdem wirkten sie — darüber lassen die Textbücher keinen Zweifel — bei Bühnenaufzügen mit. Die betreffenden Musiker wurden, wie schon gesagt, den Militärkapellen entnommen.

Soviel über Graun's Orchester und dessen Verwendung. Ich möchte zum Schluß dieses Kapitels noch kurz besprechen, wie Graun seine kontrapunktischen Fähigkeiten in dem Orchestersatz seiner Opern verwendet.

Seine Schreibweise ist im allgemeinen homophon, nur selten, und zwar dann nur bei größeren Ensemblestücken, wendet er sich einer mehr polyphonen Schreibart zu. Sicher ist, das geht sowohl aus seiner ganzen Schulung in Dresden, als auch aus seinen großen kirchlichen Werken hervor, daß er ein bedeutendes technisches Können besaß; aber in seinen Opern merken wir davon doch nur wenig. Hier drängt sich uns thatsächlich oft der Gedanke einer mangelhaften Ausführung auf, manches in den Opern ist kontrapunktisch entschieden unfertig. Daran mag einesteils schuld sein, daß Graun auf die Komposition der einzelnen Opern nicht genügend Zeit verwenden konnte; andernteils lag aber eine solche Vernachlässigung des Orchestersatzes gegenüber dem Brillieren der Singstimmen im Wesen der italienischen Oper überhaupt. Blicken wir in Hasse's Partituren, so treffen wir genau das Gleiche.

Im allgemeinen läßt sich für Graun's Schreibweise eine feste Norm aufstellen. Es sind zwei Hauptstimmen vorhanden, die Melodie und der Baß. Die Mittelstimmen dienen höchstens zur Ausfüllung der Harmonie oder gehen in Terzen oder gar im Einklang mit den beiden äußeren Stimmen. Ja, nicht selten treffen wir Sätze, wo Viola und Baß das Gleiche spielen, und dem gegenüber zur melodieführenden 1. Violine nur noch die in Sexten oder Terzen mit dieser gehende 2. Violine hinzukommt. Denken wir uns eine solche Stelle noch dazu für volles Orchester, so ist das doch thatsächlich etwas dürftig. Demgegenüber weiß Graun aber vorzüglich den Effekt des *unisono* zu benutzen, ich erwähne hier einen Chor aus *Ifigenia in Aulide*[1]), wo das ganze Orchester fast durchweg tutti und unisono geht. Das wirkt dann allerdings mächtig, aber hier ist die Einfachheit mit Recht beabsichtigt, während bei den meisten andern Stellen die allzugroße Homophonie des Satzbaues nicht gerade vorteilhaft wirkt.

Wir müssen daher unser Urteil dahin zusammenfassen, daß Graun's allzu homophone Behandlung des orchestralen Satzes den musikalischen

1) Siehe hierzu Thouret, Friedrich der Große als Musikfreund. 1899.

Wert seiner Opern entschieden beeinträchtigt. Wenn nun nicht nur Graun's Zeitgenossen, sondern auch neuere Schriftsteller in seinen Opern eine Verschmelzung italienischer Opernkunst mit deutscher ernster Kontrapunktik zu entdecken glaubten, so muß demgegenüber hier ausdrücklich betont werden, daß Graun als Operkomponist dies Lob nicht verdient. Mag er sich auch in seinen kirchlichen Werken auf eine höhere Stufe der kontrapunktischen Satzkunst stellen, — auch in diesen zeigt sich übrigens der italienische Einfluß stark — in seinen Bühnenwerken erweist er sich, was technische Ausarbeitung anbelangt, vollständig als Nachempfinder der italienischen Oper. Auch in diesem Punkte ist übrigens ein kleiner Unterschied zwischen der Braunschweiger und der Berliner Periode zu bemerken. Bei Ausarbeitung der Braunschweiger Opern scheint Graun mehr Zeit, vielleicht auch mehr Liebe zur Sache gehabt zu haben. Doch ist immerhin die kontrapunktische Ausarbeitung der Opern derjenige Punkt, wo der Unterschied zwischen den beiden Perioden seiner Opernkomposition, wenn auch bemerkbar, doch am wenigsten auffällt.

Versuchen wir Graun's Persönlichkeit, wie sie in seinen Opern sich spiegelt, uns nochmals kurz zusammenfassend vorzuführen. Graun's Entwicklung als Opernkomponist ist bedingt durch drei Perioden seines Lebens, die Jugend- und Jünglingszeit in Dresden, seine Thätigkeit in Braunschweig und schließlich sein Wirken in Berlin. Herangebildet in der Kreuzschule in strengster kontrapunktischer Schulung tritt ihm schon in seinem Jünglingsalter ein mächtig einwirkender Faktor entgegen, der ihn seinem endgiltigen Ziele zuführen sollte, die eindringende italienische Oper. Das Schwanken zwischen deutschem und italienischem Charakter nimmt die ganze Braunschweiger Zeit ein; es ist noch kein festgeschlossener Stil, der sich uns darbietet. Die Persönlichkeit des jungen Meisters hat sich noch nicht durchgerungen zu einer ihm grundeigenen Kompositionsweise. Das finden wir erst in Berlin. Die Jahre in Rheinsberg, die italienische Reise ließen Graun den Stil gewinnen, der von nun an bis ans Ende seines Lebens sich nicht mehr änderte. Graun ist Italiener geworden, ganz und gar, und bleibt es fortan.

So haben wir in seiner Entwicklung einen entschiedenen Fortschritt, gewissermaßen aber auch einen Rückschritt zu verzeichnen. Er fand einen Stil, der endgiltig sein eigen wurde und hiermit war innerlich ein Fortschreiten bedingt; aber rein äußerlich betrachtet ist sein Sich-Hingeben an die italienische Oper doch als eine Rückwärtsbewegung von seinem bereits instinktiven Hinneigen zur künftigen Reform der Oper zu betrachten. Der Opernkomponist Graun der Braunschweiger Periode, der den instrumentalen Teil seiner Opern viel gediegener und effektvoller aufbaute

als der Opernkomponist Graun der Berliner Zeit, stand einer Reform der italienischen Oper viel näher, als dies in seinem späteren Leben der Fall war. Man rufe sich nur ins Gedächtnis, daß die Gluck'sche Reform schon in einigen Opern vor *Orfeo* sich lediglich durch instrumentale Neuerungen vorbereitete, und der Weg von Graun's Braunschweiger Opern zu Gluck scheint uns näher zu sein als der zwischen dem späteren Graun und den ihm bald folgenden Reform-Opern des Wiener Meisters. Graun ist eben kein selbstschöpferisches Genie gewesen, er hatte nicht die Kraft, eigene, neue Bahnen selbständig zu wandeln. Er begnügte sich damit, die italienische Oper auszubauen, so wie sie ihm aus der echten Quelle Italiens zufloß, und nur unter Wahrung ihrer äußeren Form unternahm er eine allerdings gewichtige Neuerung: die Einführung der zweiteiligen Arienform, die er aber, wie wir gesehen haben, unter stärkster Beeinflussung von Seiten Friedrich's und wohl auch Hasse's aufnahm.

Graun's Stellung als Opernkomponist in der Musikgeschichte ist wie die eines Felsens, der langsam, aber allmählich unterwaschen wird. 1759 ist der Meister gestorben, drei Jahre später haben wir schon Gluck's und Calzabigi's *Orfeo*, das erste vollendete Glied in der großen Kette der Neuerungen, die die italienische Oper stürzen sollten. Eine neue Zeit kam heran, und neue Zeiten pflegen die unmittelbar vorhergehenden am schnellsten vergessen zu machen. Graun's Opern gingen unter im Strudel der neuen Zeit.

Johann Valentin Meder's Stammbuch

von

Johannes Bolte.
(Berlin.)

Vor acht Jahren habe ich in Spitta's Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 8,499 vierzig Blätter aus dem Stammbuche des Musikers Johann Valentin Meder (geb. 1649 zu Wasungen, gest. 1719 zu Riga) im Auszuge mitgeteilt, die über den früher (ebd. 7, 43. 455) und in meinem »Danziger Theater« (1895, S. 145) behandelten Lebenslauf des Mannes erwünschtes Licht verbreiten. Inzwischen hat Meder's Nachkomme, Herr Anton Buchholtz in Riga, dem ich jene Blätter verdankte, bei fortgesetzter Nachforschung den vermißten übrigen Teil des Stammbuches glücklich aufgefunden und mir freundlichst übersandt. Da durch die darin enthaltenen 75 Eintragungen seiner Bekannten Meder's Wanderfahrten genauer bekannt werden, gebe ich diese als Nachtrag zu jenem früheren Artikel in chronologisch geordneten Auszügen wieder. Wir sehen, wie der junge Leipziger Theologe 1671 durch die thüringische Heimat nach Kassel und Bremen pilgert, 1674 über Kopenhagen und Lübeck nach Reval fährt und seßhaft wird. 1680 geht er nach Riga, 1682 zurück nach Reval, 1685 ist er wieder in Riga, wohin er auch 1700 nach längerem Aufenthalte in Danzig (1687—1698) und Königsberg zurückkehrte und bis zu seinem Tode verblieb.

Unter den Eintragenden befinden sich folgende Musiker: Braißler (No. 96), Herrmann (91), Knüpfer (33), drei Meder (60, 65, 72), Osthorn (84), Pauli (83), Raddaeus (102), Waeger (97), Wilde (88, 99).

33. Sebastianus Knüpfer, Asseb. Variscus. Lipsiae 27. Juli 1670. — Dazu ein »Canon perpetuus 9 vocum, quarum sex duces suos tardius sequuntur«.

34. Casparus Hennemann, Olsnens. Sil. Lipsiae d. 29. Julii A. O. L. 1670.

35. Joh. Heinricus Rumpelius, Phil. Bacc. Smalcaldensis. Lipsiae d. 29. Julii 1670.

36. Johannes Henricus Melzer, J. U. Candidatus. Lips. d. 2. Augusti 1670.

37. Joh. Müller, Smalc. Fr. Med. Stud. Lips. postrid. Cal. Aug. 1670.

38. Andreas Merckel, Smalcald. Franc. Phil. Studiosus. Lips. Postr. Cal. Augusti 1670.

39. Joh. Halbauer, Werdâ Misnicus. Phil. et SS. Theolog. Studios. Lips. d. 10. Augusti 1670.

40. Balthasar Hahn, Juris studiosus, Schleusingensis. Lipsiae die 11. Augusti 1670.

41. Ambrosius Hoffmann, SS. Th. Stud. Waldheim: Misn. Lipsiae die 20. Augusti 1670.

42. Balthasar Hoffmann, Philos. studiosus, Waldheim: Misnicus. Lipsiae die 21. Aug. 1670.

43. Godofredus Vopelius Zittauus, LL. Stud. Lipsiae in Musaeo. Postrid. Calend. Septembr. 1670.

44. F. H. Hessius, Smalc. Phil. St. Lips. Postrid. Cal. Sept. 1670.

Wenn Hertz mit Hertz, vnd Hand mit Hand
Zwey wol vergnügte Seelen binden
Vnnd Ihre treu auf tugend gründen,
So kan die freundschaft haben Stand.

Daß demantfeste friedens band
Laßt sich durch keinen feind aufwinden,
Wenn gleich mit listgespickten fünden
Styx den verruchten bogen spannt.

Es muß das Schaf den Wolf verschlingen.
Es muß der Hahn Concerten singen,
Als treu versprochne treu betreügt:

So lange blut die adern füllet
Vnnd leben durch die Seele quillet,
Steht tapfre freundschaft vngebeugt.

45. Thomas Leonhardus Ursinus, Lips. Misni. Lipsiae die 22. Septembris 1670. — »Ut sementem feceris, ita metes«. Dazu eine einen Säemann darstellende Aquarelle.

46. Nicol. Fischer, Commissarius olim bellicus ac Capitaneus Saxo-Henne-bergicus nec non Praefectus Wasingensis, Sandensis & Frawenbreitungensis. Lipsiae die 4. Octobris 1670.

47. Philipp Christoph Lampe, Juris studiosus, Volckmanshusanus. Lipsiae d. 13. Octobris 1670.

48. Fridericus Schwartz, SS. Theol. Stud. Imnizij d. 13. Oct. 1670.

49. M. Joh. Michael Junghanß, SS. Min. Cand. Breitenf. d. 15. Oct. 1670.

50. Eustachius â Brösigke, Equ. Misn. Breitenfeldii d. 15. Oct. 1670.

51. David Gottwald, Philos. et Med. Studios. Lipsiae d. 16. Octobr. 1670.

52. Johann Scheibe, Lips. Misnicus. Lipsiae d. 4. Novembr. [1670].

53. Johann. Christian. Schwartz, SS. Th. Cultor. Lipsiae, Adij V. Novembris 1670.

54. Alexander Polycarpus Winter, J. U. St. Lipsiae d. 23. Nov. 1670. — Federzeichnung: Fortuna auf dem Rade stehend reicht der Pallas die Hand.

55. Mauritius Cüsterius, Magdeb., LL. Stud. Lipsiae d. 1. Decemb. 1670.

56. Johannes Kress, SS. Theol. et LL. Orientalium Cultor. Lipsiae XVI Calend. Januarii 1670. — »Politissimo Domino Possessori ad Belgas abiturienti«.

57. David Knoch, LL. Stud. Lipsiae d. 2. Januarii 1671. — Federzeichnung: Venus, Amor und Hase: dazu deutsche Verse.

58. Christian Romstetner, Kupfferstecher. Lips. 1671. — Hübsche Tuschzeichnung: Amor einen Pfeil abschießend.

59. Johannes Fridericus Mederus, Henneberg: Wasungo-Francus. LL. C. Lipsiae 1671.

60. Joh. Frid. Meder, p. t. Cantor Wasung. die 7. Martii 1671. — »In amore eius (:Musicae:) delecteris iugiter tanquam iugis aquae fons«. Horat. In signum fraterni amoris apposuit J. F. M.

61. Johann Balthasar Schröter. Gothae d. 7. Novembr. 1671.

62. Johann. Matthias Meder, Salisunda Thüring. J. U. C. Gothae Ao. 1671.

63. Jonas Christianus Weber, Croccaviensis. Silus. 8. Decembr. 1671.

64. Johann. Caesar, Möhr: Thüring. Silusiae d. 8. Decembr. 1671.

65. Maternus Meder Org. Meinungae d. 11. Decembris 1671. — Musica est ars, et fortior quam Mars.



Non tàm in amorem istiusmodi artis, quàm fraternitatis haec apposuit M. M.

66. Joh. David Herlicius, Pictor. Eisenach, XI. Febr. 1672. — »Quid caecum Tamyrin picta tabella iuvat? Thue Recht, Schew Niemandt«. Eine gegenüberstehende Aquarelle ist ausgerissen. Auf dem voraufgehenden Blatte steht: »Ora et labora. Joh. Dav. Herlicius, Pictor Isn. anno 1672 die 19. Febr.«.

67. Heinrich Martin Desem, Art. P. C. in Eysennach:

Wenn unß die Zeiten gebn, ein ander zu verlaßen,
So kan ich meinen Freund dadurch zu Hertzen faßen:
Denn er bleibt mir so lieb, wär er gleich noch so weit,
Alß einer, der mir ist am nechsten an der Seit.

68. H. Heer, Cass. Hass. Phil. Stud. Cassellis d. 17. Martii 1672. — Dazu ein Bleistiftzeichnung: Reiter galoppierend.

69. Wilhelm Christian Schröter, J. V. Doctorandus. Gothâ Thuringus scri[psit] Cassel d. 1. April 1672. — Vgl. oben Nr. 61.

70. Christian. Philip. Zinckernagel, Sondershusa Thur. LL. stud. Bremae d. 22. April 1672.

71. Christoph Zwicker, Rotenb. ipsis Kal. Octobr. 1672.

72. Johannes Jacobus Mederus, Organista et Collaborator Schalasticus. Meiunga-Francus. Rotenburg d. 3. Octobris 1672.

»Wenn das Verhängniß vns hat in die fern verwiesen,
So muß man die Gedult hernach im Elend kiesen
Vnd steter Zeit so lang die Hoffnung führn am Strick,
Biß vns entbinden läst der Erdt vnd das Gelück.

Haec Patrueli meo perdilecto iam peregrinanti et me ex improviso huc convenienti ad aeviternam sui memoriam optatis prosperis adjicere non intermisi«.

73. Petrus L. du Buisson, Linguista. Bremae, Januarii 9. anno 1673.

74. SDV. leihen [?], Serenissimae Regiae Maiestatis Sueciae in Ducatibus Bremensi et Verdensi Regiminis ceterorumque consiliorium ibidem Praeses. Bremae, d. 22. Aug. a. 1673.

75. Joseph Sta..cki, Pol. Dat. w Bremie 5. Oct. Roku 1673.

76. Statius Christian am Ende, Philos. & Med. Studiosus. Bremae Ao. 1673.

77. [Anonym] Bonus Amicus. Hamburg d. 28. Novembr. 1673. — In aedibus Domini G. Valencamp ... ex sincero affectu erga Possessorem in Daniam cogitantem.

Es muß ein junger Mensch offt Schmach und Schand ausstehen,
Wenn er die frembde Welt durchreisen will und sehen;
Doch leid er mit Geduld und bleibe Gott getreu,
Biß ihme mit der Zeit sein Glück bescheret sey.
Experto crede Ruperto. Symb: Patiar, ut potiar.

78. Gottfried Hoffman. Haffniae 12. Jan. 1674.

79. Georgius Leopoldus Prochaska, Nerico Boëmus, LL. Studios. Haffniae d. 2. Febru. Ao. 1674.

80. Joh. Ernestus Felner, LL. Stud. Sclavonus. Haffniae, 2. Februarii, Anno 1674.

81. Amicus quidam. Hafniae, d. 8. Martii Ao. 1674. — Ein in Wasserfarben ausgeführtes Vexierbild zeigt eine Landschaft, die zugleich einen menschlichen Kopf vorstellt. Dazu 8 Alexandriner.

82. Andreas Fischer, Dan. L. A. stud. Hafniae d. 18. Mart. Ao. 1674. — »Si fueris Romae, Romano vivito more. Den ieg elscher, den hader ieg iche. Oc den ieg elscher, den holder ieg mist aff«. Dazu eine Aquarelle: ein Jüngling ein Mädchen begrüßend: darüber steht: »Dänsche Tracht«.

83. Jacobus Pauli, Musicus. Hafniae d. 18. Maij Anno 1674.

Si Christum nescis, nihil est, si caetera discis;
Si Christum discis, satis est, si caetera nescis.

84. Petrus Osthorn. Haffniae d. 19. Maij Anno 1674.

Ich will der Musica vor allen Künsten dienen;
Dan das ut, re, mi, fa, sol, la wird ewig grünen,
Ja gahr, wen alleß stirbt, lebt doch die Musica.
Darumb ist die Music mein letzteß O und A.

85. Hanß Friedrich Fischer, Bau Meister. Haffniae d. 14. Junij Ao. 1674. Folgt gleich hinter 82.

86. Christophorus Stypmann, LL. Stud. Lubecae d. 14. Julij Anno 1674. — »Tempera Tempora Tempore«.

87. Nicolaus Florschüz, Ummerstadio Francus. Revaliae, [Pridie Iduum Augusti A. O. R. 1674. — »Conterraneo suo suavissimo«. »Male de me loquantur, sed mali!« — Vgl. Bolte, Das Danziger Theater 1895 S. 130 und 282.

88. Andreas Pilarik, Schemnitianus Montanensis Hungarus, p. n. Fortunae Mancipium. Revaliae Esthonum in Aedibus Incomparabilis Musici Instrumentalis Dn. Michaelis Wilde, d. 7. Maij 1675. — »Qui Musicam non amat, is indignus est Coelo«.

89. Emanuel Merz. Revaliae d. 30. Nov. Anno 1677. — »Suo Conterraneo et Amico«.

90. Reinerus Joh. Riesenkampff, Revaliâ-Livonus. Reval. d. 6. Aug. Anno 1678.

91. Gotthelf Ehrenfried Herrmann, Mus. add. Chemnitzens. Missnicus, die 12. Decembris 1679 à Revall.

92. Matthias Demosch, quond. Gymn. Cremn. P. P., p. t. vero pro orthodoxia Evangelicae veritatis afflictissimus exul. »Revalia«.

93. Gabriel Friesius Hung. Sanctioris Philologiae Cultor. Revaliae, Cal. Sept.

94. Daniel Kahde, Regiomontanus. Rigae, anno 1680 d. 20. Jan.

95. Friedrich Wilhelm Hoppenstedt. Rigae d. 25. Aug. 1682.

96. Wenceslaus Braißler, Mus. Rigensis. Anno 1682, die 25. Augusti.

97. Joachim Waeger, Musicus Rigensis. Anno 1682, die 25. Augusti.

98. Guilielmus Dauid Schröter, J. U. C. Goth. Thur. d. 3. Decembris. Revaliae Livonum 1682.

99. Gegenüber einer Aquarelle, die drei auf Cello, Laute und Clavichordium musicierende Herren unter der Devise »Musica noster amor« zeigt, liest man von Meder's Hand folgende, vielleicht auf M. Wilde (oben, No. 88) bezügliche Verse:

»Vor diesem haben wir sothane Reih geführet
Und mit einträcht'ger Lust zusammen musicieret.
Wie aber in der Welt kein Ding beständig ist,
So dauret selbe auch nur eine kurtze Frist;
Denn als der freche Neid darüber sehr ergrimmte
Und der arglist'ge Fuchs die feuchte Lauten stimmte,
Da rießen allgemach die Saiten meist entzwey,
Biß an Gemüt und Klang verschwandt die Harmoney.

Revaliae d. 5. Martij 1683. Experto crede Ruperto.

NB. Possessor huius libri Rhytmos hosce Teutonicos [scripsit] ex justa vindicatione in autorem praesentis picturae, qui tum temporis possessoris amicitia ac familiari consocietate usus, postea vero inimicissimus ejus factus; quapropter priorem schedulam eripuit possessor atque haec inscripsit«.

100. Georgius Gerkens, U. J. C. Hamburgensis. Gedani d. 28. Aug. 1687.

101. Georgius Riedel, Sensb. Pruss. Regiomo. Gedani d. 24. Septembr. [1698 nach einem Chronogramm].

102. Georgius Raddaeus, Ser. El. Br. Capel. Mag. Reg[iomonti] d. 19. Martij 1699. — »Semper speramus meliora«. — Georg Raddaeus aus Stolp in Pommern wurde am 9. Juni 1679 an der Königsberger Universität immatrikuliert. Um 1694 erhielt er, wie G. Döring, Zur Geschichte der Musik in Preußen 1852 S. 129, angiebt, den Posten eines kurfürstlichen Kapellmeisters in Königsberg; 1707 wurde die Kapelle jedoch aufgelöst.

105. Abraham Rausch. Cönigsbergae 28. Martij Ao. 99. — »Glück und Heyl zu aller Stundt. Seinem Herrn Schwager zum andencken«. — Abraham R. war also

ein Bruder des unter No. 29 genannten Christoph Rausch von Lübeck, der nach einer gütigen Mitteilung von Herrn Dr. R. Reicke Vorsteher des kgl. großen Hospitals zu Königsberg war und 1707 seinen Sohn Christoph, Philos. et Theol. Stud., (oben Nr. 30) mit Helena Dorothea Göbel verheiratete.

106. Paolo Henighen Pittore. Riga alli 21. di Marzo dell' anno 1706. — Die gegenüberstehende Aquarelle zeigt einen von Pallas begeisterten Dichterjüngling, dem Fama zur Seite steht.

107. C O M B W W. Riga, le 27. d' avril 1707. — »Aimer Dieu, ausi le Craindre, C'est le but que nous devons atteindre. Vertu embellit qui la possede«.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Lutherstraße 12 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.

Neue musikalische Schriften.

Zu beziehen von
Breitkopf & Härtels Lager gebundener Musikalien und musikalischer Bücher in Leipzig.

Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder, herausgegeben von Prof. Dr. *H. Reimann.*
Bd. 1. **Johannes Brahms** von *H. Reimann.* (2. Aufl. in Vorbereitung.) 2. **Georg Fr. Händel** von *F. Volbach*, geb. *M* 3.—. 3. **Joseph Haydn** von *Leopold Schmidt*, geb. *M* 4.—. 4. **Carl Loewe** von *H. Bulthaupt*, geb. *M* 4.—. 5. **C. M. v. Weber** von *H. Gehrmann*, geb. *M* 4.—. 6. **Camille Saint-Saëns** von *Otto Neitzel*, geb. *M* 4.—. 7. **Albert Lortzing** von *G. R. Kruse*, geb. *M* 4.—. 8. **Adolf Jensen** von *Niggli.* 9. **Giuseppe Verdi** von *Perinello.* 10. **Johann Strauss** von *Prochazka.* Weitere Bände in Vorbereitg. Jeder Bd. 3 bis 4 *M* geb.
Eitner, Quellen-Lexikon. Bd. I, geb. *M* 11.50.
Ehrlich, Das Streich-Quartett in Wort und Bild, geb. *M* 7.50.
—— Berühmte Geiger, geb. *M* 5.—.
—— Berühmte Klavierspieler, geb. *M* 7.50.
—— Berühmte Sängerinnen, geb. *M* 5.—.
Aug. Eduard Grell von *H. Bellermann*, geb. *M* 5.—.
Joseph Joachim. Ein Lebensbild von *A. Moser*, geb. *M* 6.—.
Geschichte der Musik von *H. A. Köstlin.* 5. Aufl., geb. *M* 10.—.
Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann, geb. *M* 5.—.
Deutsche Musik im 19. Jahrhundert von *Max Graf*, geb. *M* 3.—.
Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch von *H. W. Riehl.* 2. Bde., geb. je *M* 5.—.
Geschichte der Klaviermusik von *Max Seiffert* und *Oskar Fleischer.* (Dritte umgearb. Auflage von *Weitzmann*, Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur), geb. *M* 9.—.
Das Klavier und seine Meister von *O. Bie*, geb. *M* 12.—.
Meister des Klaviers. Vorträge über Klavier-Kompositionen von *Ant. Rubinstein*, geb. *M* 3.50.
Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Kunst. Jahrg. I. Halbjahrs-Bd. I, geb. *M* 8.50.
Opern-Abende. Studien zur Geschichte und Kritik der Oper von *Max Kalbeck.* 2 Bde., eleg. geb. *M* 8.—.
Neue Opern. Inhalt und Musik. Herausgegeben von Hofkapellmeister Dr. *W. Kleefeld.* Mit Notenbeispielen. Bisher erschienen: 1. *Bungert*, Odysseus Heimkehr; 2. *Kienzl*, Don Quixote, je 30 *Pf.*

Zur Einführung in Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion von Professor Dr. *S. Jadassohn. M* 1.— (brosch.).
Zur Einführung in Joh. Seb. Bachs Hohe Messe in H moll von Dr. *Leopold Schmidt. M* 1.— (brosch.).
Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker von *G. Thouret*, geb. *M* 4.—.
Amalie Joachim. Blätter der Erinnerung. Herausg. von *O. Plaschke. M* 1.—.
Musikal. Erinnerungen. Aus dem Nachlasse v. *Peter Tschaikowsky*, geb. *M* 3.50.
Melodik und Harmonik bei Richard Wagner von Prof. Dr. *S. Jadassohn*, 80 *Pf.*
Die Weltanschauung Richard Wagners von *Rudolf Louis*, geb. *M* 4.—.
Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift von *Theodor Billroth.* Herausg. von *Ed. Hanslick.* 3. Aufl., geb. *M* 6.50.
Aus der Tonwelt. Essays von *Louis Ehlert.* Wohlfeile Ausgabe, geb. *M* 4.—.
Aus der Tonwelt von *Louis Ehlert.* Neue Folge. Wohlfeile Ausgabe, geb. *M* 3.50.
Franz Fridberg, Lustige Musikanten-G'schichten. *M* 1.50.

SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang I * Heft 4

Juli—September 1900

INHALT

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Zur Geschichte der Solmisation

von

Georg Lange.
(Breslau.)

I.

Das Tetrachord bei den Griechen als Maſseinheit der Solmisation und die altchristliche Solmisation.

Die Solmisation wird heutzutage vielfach als eine überlebte, wertlose Kunst betrachtet, die nur noch in der Raritätenkammer des Musikgelehrten und unter den Vokalisen-Übungen des Sängers ihren Platz findet, auf allgemeines Interesse aber keinen Anspruch erheben kann. Diese Anschauung entspricht völlig der einseitig instrumentalen Auffassungsweise, wie sie sich aus der schon über hundert Jahre währenden Herrschaft der Instrumentalmusik in Deutschland ergeben mußte, kann also als Kind ihrer Zeit der Bedeutung jener merkwürdigen Kunst nicht gerecht werden, indem sie dieselbe zu einem blos schattenhaften Dasein als musikalische Sprechübung verurteilt. Als solche würde sich die Bedeutung der Solmisation allerdings verflachen. Die Geschichte lehrt uns aber, daß sie ursprünglich nicht das geringste mit der Verbesserung und Reinigung der Aussprache zu thun hat, wenn es ihrem Wesen auch keineswegs zuwiderläuft, eine solche Bedeutung noch in sich aufzunehmen. Aus dieser Veränderung, welche der Begriff der Solmisation im Wechsel der Zeiten erfahren hat, folgt, daß ihre bisher üblichste Erklärung als eine Methode, die Intervalle der Tonleiter zu lehren, zu eng gefaßt ist.

Solmisation bedeutet ganz allgemein die Lautierung der gesungenen Töne im Gegensatz zur Bezeichnung derselben. Diese wird bewerkstelligt durch die *claves* (Schlüssel), jene durch die *voces* (Stimmen); erstere stellen die Symbole der Töne für das Auge, letztere die für das Ohr dar. Durch das ganze Mittelalter hindurch wird dieser Unterschied streng festgehalten. Die Solmisation hat es also nur mit der hörbaren Tonsymbolik zu thun. Die Lautierung erfolgt durch Vokale, zu denen Konsonanten als physiologische Lautstützen treten. Im Begriff der Solmisation liegt zunächst nichts von einem System, sie erhält erst dann

den Charakter eines solchen, wenn sie sich nach den Gesetzen regelt, die sich aus der engen Beziehung der Laute zu den Tönen als der Symbole derselben ergeben.

Die Töne gliedern sich in eine Anzahl von Gruppen, die sich in Gestalt und Anordnung ihrer Stufen gleichen und nur durch ihre Lage im System sich von einander unterscheiden. Jedes dieser Polychorde stellt die Maßeinheit vor, aus deren Vervielfältigung das Tonsystem entstanden ist oder man es sich zusammengesetzt denken kann.

Macht die Lautierung diesen Prozeß der Krystallisation des Systems mit durch, so nehmen wir das wahr an der bestimmten Anzahl und regelmäßigen Wiederkehr der verwendeten Silben, die nunmehr die Maßeinheit des Systems benennen sollen. Von diesem Augenblick an kann man von einer Kunst der Solmisation sprechen. Ihre Bedeutung hat sich verfeinert zu einer Methode, durch Silben den inneren Bau des Tonsystems darzustellen. Das geschieht innerhalb der einzelnen Maßeinheiten dadurch, daß die Anordnung der Silben dieselbe bleibt, mithin gleiche Tonintervalle gleiche Silbenpaare haben, innerhalb des ganzen Systems aber dadurch, daß eine regelmäßige Wiederkehr der Solmisationssilben stattfindet nach Maßgabe der Einheit. Diese Wiederkehr heißt Mutation, weil sie die Veränderung der Lage der Solmisationseinheit bedeutet.

Die Maßeinheit selbst kann natürlich alle möglichen Gestalten haben, sie ist sogar in den einzelnen Epochen eines und desselben Volkes veränderlich gewesen.

Bei den alten Griechen bestand sie aus dem dorischen Tetrachord, welches den Halbtonschritt von erster zu zweiter Stelle hat. Dementsprechend besaßen sie eine Solmisation mit 4 Silben, nämlich *τα, τη, τω, τε*, von denen *τα* dem ersten Ton der Maßeinheit, *τη* dem zweiten, *τω* dem dritten und *τε* dem vierten zukam, so daß also *τα τη* den Halbtonschritt anzeigte[1]). Bei der Bildung ihres diatonischen Systems aus lauter gleichartigen Tetrachorden konnte es nicht ausbleiben, daß an gewissen Stellen desselben der Endton eines Tetrachordes mit dem Anfangston des nächst höheren zusammenfiel, was man *συναφή* (Bindung) nannte. Ein Blick auf das System möge das veranschaulichen:

A | H C D E F G a b c d
a h c d e f g a

Auf diese Töne mußten demnach in ihrer doppelten Eigenschaft als Anfangs- und Endtöne von Tetrachorden streng genommen nach der Maßeinheit zwei Silben fallen, nämlich *τα* und *τε*. Aber sowohl aus des

1) Vgl. Meibom, Aristides Quintilianus lib. II, S. 93/94. — Friedrich Bellerm[illegible]ον σύγγραμμα περὶ μουσικῆς, Berlin. 1841.

Aristides Angaben, wie auch ganz besonders aus den Angaben und Beispielen des Anonymus geht klar hervor, daß die Griechen in allen den Fällen, wo Bindung stattfand, nur die Silbe τα gebrauchten, so daß der Halbtonschritt stets durch die Silben τα τη gekennzeichnet wurde. Mithin war die Mese (a) der einzige Ton, für den beide Silben gebraucht werden konnten, je nachdem man in der diatonischen Reihe fortfuhr oder in das mit der Mese beginnende Tetrachord der Synemmenon modulierte. Daß der προσλαμβανόμενος (A) statt der zu erwartenden Silbe τε τω erhält, geschieht wohl, um eine Verwechslung mit der Mese zu vermeiden; τα oder τη sind für ihn unbrauchbar, weil sie zum Halbtonintervall gehören.

Bei oberflächlicher Betrachtung dieser Solmisationsweise könnte man bemängeln, daß sie infolge der Vernachlässigung der vierten Silbe in allen Fällen, wo Bindung der Tetrachorde stattfand, die Maßeinheit des Systems nicht rein zum Ausdruck brachte. Diese wäre viel klarer hervorgetreten, wenn man beide Silben auf den verbindenden Tönen zugelassen und bald dem einen bald dem andern je nach dem Gange der Melodie den Vorzug gegeben hätte, d. h. die Silbe τα gebrauchte, wenn der verbindende Ton vornehmlich in seiner Eigenschaft als Anfangston erschien, indem die Melodie von ihm aus ins nächst höhere Tetrachord hinaufstieg, die Silbe τε aber, wenn er als Endton erschien und die Melodie von ihm sich wieder nach unten wendete. Daß es zu dieser logischen Ausbildung der Solmisation nicht kam, hat seinen guten Grund in der besonderen Stellung der Mese; denn sie war nicht blos der Endton eines Tetrachords, welches von dem nächsten durch einen Ganztonschritt getrennt war, so daß ihr also nur die Silbe τε zugeordnet werden konnte, sondern sie war auch gleichzeitig Anfangston des Tetrachords der Synemmenon, als welcher ihr mit den anderen Bindetönen zusammen bald die Silbe τε, bald τα hätte untergelegt werden müssen. Um diese verwickelte dreifache Behandlungsweise der Mese zu vereinfachen, ohne dabei auf eine Auszeichnung des Centraltones vor den andern verbindenden Tönen zu verzichten, zogen die Alten das einfachere praktischere Verfahren vor, für die Mese allein die Silbe τε zu reservieren und für die andern nur verbindenden Töne τα zu wählen.

Die doppelte Solmisationsbedeutung der Mese nötigt uns bei dem vorhin im allgemeinen ausgesprochenen Begriff der Mutation zu unterscheiden zwischen einer Mutation der Solmisationssilben *per diazeuxin* in der die Maßeinheiten durch eine oder mehrere Tonstufen von einander getrennt sind, und einer *per synaphen*, in der sie sich teilweis überdecken oder doch mindestens Anfangs- und Endton mit einander gemeinsam haben. In diesem Sinne speziell wird uns der Begriff Mutation im Mittelalter wieder entgegentreten.

Das feine Gefühl der Griechen für die innige Beziehung der Sprache zur Musik kommt auch bei ihren Solmisationssilben zum Vorschein. In den Beispielen des Anonymus wird die Gestalt der Silben nur dann unverändert beibehalten, wenn die einzelnen Töne staccato gesungen werden sollen, bei legato werden die Konsonanten der zu schleifenden Silben weggelassen. Erweiterungen der Silben zu *των . . . νω*, *ταν . . . να* etc. treten bei triller- und vorschlagartigen Tongruppen ein, wie dem melismos, kompismos und teretismos.

Über das Alter und die Verbreitung der griechischen Solmisation läßt sich nur wenig Positives aussagen. Aristides und der Anonymus, die beiden einzigen Berichterstatter, gehören schon einer späten Epoche an, Aristides dem ersten und zweiten Jahrhundert nach Christus. Doch vermutet Westphal, daß die Silben schon zur Zeit des Aristophanes in Gebrauch waren und in einem Chor der Vögel wiederzuerkennen sind[1]).

Als selbstverständliche Folgerung aus dem Vorhergehenden ergiebt sich, daß jedes Solmisationssystem gebunden ist an ein festgefügtes, aus einer Einheit erklärbares, in sich abgeschlossenes Tonsystem. Wo dieses mangelt, kann auch jenes nicht entstehen. Nicht dasselbe gilt für eine willkürliche Solmisation, d. i. bloße Lautierung der Töne, die die Verhältnisse der Töne zu einander nicht wiederspiegelt.

In den ersten Jahrhunderten der christlich-abendländischen Kirche, in denen ausschließlich der accentische Gesang der Psalmodie herrschte, die sich innerhalb eines lydischen, also Dur-Tetrachords (ursprünglich *f g a b*) bewegte, lag bei der Einfachheit der Recitationsweise keine Möglichkeit, mindestens kein zwingendes Bedürfnis vor zur Bildung eines Solmisationssystems oder zur Übernahme irgend einer zu jener Zeit gebräuchlichen, uns leider unbekannten Tonbenennung. Als sich im achten Jahrhundert der griechische concentische Gesang dazu gesellte mit seinem reichhaltigen Material an Tonarten, die durch die Bevorzugung des Moll-Geschlechtes einen scharfen Gegensatz zu dem Dur-Charakter der Psalmodie bildeten, war die Zeit auch noch nicht günstiger geworden, denn für diese sich widerstrebenden und nur widerwillig verwachsenden Grundstämme des Kirchengesanges war es schwer, eine Einheit zu finden, wenn sie auch beide auf diatonischer Grundlage wurzelten. So unmöglich uns daher auch noch in dieser Zeit die Bildung oder die Übernahme eines Solmisationssystems seitens der Kirche dünkt, so gewiß erscheint uns bereits das Bedürfnis nach Tonnamen und das Vorhandensein von solchen. Es möge nur an die merkwürdigen Namen erinnert werden, von denen Oddo in seinem Tonarius[2]) spricht, nämlich *organum ysaton*,

1) Westphal, Metrik der Griechen, Leipzig 1867, I, 477.

2) Gerbert, Scriptores ecclestiastici I, 249.

o. salpion, *o. bubos*, *o. anoton* und *ionicon*, *o. chamilon*, *o. cuphos*, *o. strigon*, die vermutlich Namen für die Töne A B C D E F G gewesen sind, ferner an die ebendort zu findenden *buc*, *re*, *scembs*, *caemar*, *neth*, *uciche*, *asel*, *caphe*, *sucgesse*, *nar*, die er als Saiten bezeichnet und die, soweit der mehrfach verderbte Text zu schließen zuläßt, der Reihe nach den Tönen A C D E F G a b d e entsprochen haben mögen. Man sieht, nicht einmal die Oktaven-Verwandtschaft ist aus den letzteren Namen zu ersehen (*buc-asel*, *scembs-sucgesse*, *caemar-nar*). Die Lautierung ist also eine ganz willkürliche und wäre roh zu nennen, wenn nicht die Möglichkeit vorhanden wäre, in ihnen nicht-musikalische, astronomische Namen, z. B. Bezeichnungen für Himmelskörper u. dgl. zu argwöhnen, wozu gerade diese anscheinende Regel- und Beziehungslosigkeit der Worte anregt. Denn sind sie astronomischer Natur, so leuchtet von selbst ein, daß sie z. B. als Symbole verschiedener Sterne auch alle von einander verschieden sein müssen.

Aber selbst wenn ein Bedürfnis nach Tonnamen nicht vorgelegen hätte, so müßte man doch mit dem Hereindringen des griechischen Concentus auch auf dem Gebiet der Tonbenennungen eine Beeinflussung und Befruchtung vermuten. Zwar ist die Bestätigung dieser Vermutung für wirkliche Tonnamen noch nicht erbracht, doch wissen wir bereits von etwas einer Solmisation Ähnlichem aus dieser Zeit; es sind die Intonationsformeln der acht Kirchentöne, *neumata*, *tropi* oder *modi* genannt (Namen, die auf die Kirchentöne selbst übergegangen sind), deren Vokalisen-Schemata mehrfach von späteren Theoretikern, so Ramis de Pareja[1]) und Mersenne[2]) in einem Atem mit der Solmisation genannt werden.

Diese Formeln hatten den Zweck, in kurzen Strichen den Bau der Tonarten zu skizzieren, vor allem die für die Tonarten wichtigsten Töne, den Repercussionston und den Finalton anzugeben. Hierbei wurde auch die Verteilung der Halbtonschritte in jeder Tonart teilweis angedeutet. Wären nun diese wenigstens durch bestimmte Silben markiert worden, so könnte man darin etwas einem Solmisationssystem Ähnliches erblicken. Es scheint aber, als ob es bei einer ganz willkürlichen Lautierung geblieben wäre, da sogar manchmal zwei oder drei Töne auf einer Silbe gesungen wurden. Sie haben deshalb auch nur im weitesten Sinne des Wortes mit der Solmisation zu thun und konnten auch nicht durch diese ersetzt werden, sondern blieben neben ihr als das wichtigste Material des Sängers bestehen.

---

1) Tractatus de musica, Bologna, 1482, Cap. VII.

2) Harmonicorum libri XII, lib. VI prop. 6. M. führt die Intonationsformeln (*ἐνεχήματα*) der späteren griechisch-katholischen Kirche an: *ἀνανές*, *νέανες*, *νανὰ ἄγιε* etc. . . . ., welche zu demselben Zwecke wie die hier in Frage kommenden dienten (siehe Tzetzes, Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874).

Gesungen wurden sie nach dem Vorbild der Griechen auf den Silbenreihen *noeane*, *noeagis* und ähnlichen[1]), wofür vielleicht auch in späterer Zeit *evovae* und *aevia* traten, die Abkürzungen von *seculorum amen* und *alleluja*. Diese eigneten sich als die Schlußworte jedes Psalmes, auf welchen dann die Antiphone oder ähnliche concentische Gebilde folgten, am besten dazu, die folgende Tonart anzugeben.

Mit den Tonarten wurde auch das Tonsystem der Griechen von der abendländischen Kirche übernommen, dessen Töne folgende Bezeichnungen erhielten:

$$\mathrm{A\ B\ C\ D\ E\ F\ G\ a}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{b}}{\natural}\ \mathrm{c\ d\ e\ f\ g\ a'}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{b'}}{\natural'}\ \mathrm{c'\ d'\ e'}$$

wozu in der Tiefe noch *Γ* trat und später neben B quadratum B rotundum. Hierbei ist zu beachten, daß die Reihe auf der Pythagoräischen Quintenstimmung beruht, also nur den Ganzton 8 : 9 und den Halbton 243 : 256 enthält. B rotundum (♭) und b quadratum (♮) wurden nicht als verschiedene selbständige Töne betrachtet wie die andern, so daß im ganzen 8 *discrimina vocum* gewesen wären, sondern sie galten bei allen Theoretikern als ein Ton. So versichert Aribo[2]) ausdrücklich: »Da jeder Tonunterschied entweder durch einen Ganz- oder Halbton gebildet wird oder aus Konsonanzen, die aus ihrer Zusammensetzung entstehen, zwischen dem b rotundum und b quadratum aber keine Konsonanz ist, so geht daraus hervor, daß jene beiden Buchstaben nur für einen Tonunterschied gelten. Und die Neumen jener Buchstaben kommen niemals zusammen vor, so wie Wage und Widder niemals zusammen erscheinen.«

Die Doppelstellung des Tones b und seiner Oktave fügte der sonst rein diatonisch verlaufenden Skala ein chromatisches Element ein; derselbe Ton ist es auch, von dem die ganze spätere Entwickelung des Systems ihren Ursprung nimmt; darum können wir jetzt schon vermuten, daß ihm auch in der Geschichte der Solmisation eine Hauptrolle zufallen wird.

II.

Das Hexachord als Solmisationseinheit.

Das wichtige Intervall der Oktave kam durch die neue Bezeichnung mit Buchstaben zu seinem vollen Recht; das scheint einen Fortschritt zu bedeuten gegenüber der auf Tetrachord-Einteilung fußenden griechischen Tonbenennung. Um so wunderbarer und unerklärlicher tritt uns im elften Jahrhundert ein neues System entgegen, das sich dieses neu errungenen

---

1) **Aurelianus Reomensis**, Musica (Gerbert, Script. I, 41). — **Hucbald**, Musica (Gerbert I, 149).

2) Gerbert II, 208.

Vorteils begiebt, indem es sich aus Hexachorden zusammensetzt, welche die Bedeutung der Oktave gänzlich verschleiern. Es gewinnt aber noch größeres Interesse für uns, weil es eine neue Nomenklatur für die Töne der Skala bringt.

Man schreibt es allgemein Guido von Arezzo zu, obwohl dieser nur einmal in seinem Brief an Frater Michael eine Andeutung davon giebt und von den ihm zunächst nachfolgenden Schriftstellern nur der Chronist Sigebert *Gemblacensis* ihn als Autor nennt. Mit großer Schnelligkeit verbreitet es sich. Bereits zu Cotto's Zeit scheint es im ganzen Abendlande bekannt, und von Engelbert von Admont[1]) wird es zum ersten Mal in allen Einzelheiten geschildert.

Es setzt sich aus 7 Hexachorden zusammen, die sich der Reihe nach auf den Tönen Γ C F G c f g aufbauen und alle den Halbtonschritt in der Mitte haben, also Durhexachorde sind. Die Töne eines jeden führen die Namen: ut, re, mi, fa, sol, la. Gewöhnlich findet man folgende Darstellung:

ee							la
dd						la	sol
cc						sol	fa
bb						fa	mi
aa					la	mi	re
g					sol	re	ut
f					fa	ut	
e				la	mi		
d			la	sol	re		
c			sol	fa	ut		
b♮			fa	mi			
a		la	mi	re			
G		sol	re	ut			
F		fa	ut				
E	la	mi					
D	sol	re					
C	fa	ut					
B	mi						
A	re						
Γ	ut						

Jedes mit *c* beginnende *hexachordum* heißt *naturale*, jedes mit *f* beginnende *molle* und jedes mit *g* beginnende *durum*. Das ganze System wird *ars solfandi* (Engelbert von Admont), Solfization, Solmisation, Solfa genannt. Du Cange[2]) erwähnt außerdem noch die Bildungen *Soffa* und *Solmifacio*. Die entsprechenden Thätigkeitsformen lauten *solfäre* (frz. *solfier*), *solvare*[3]), *solfiare* (Elias Salomon), *solfizare*, *solfisare*,

1) De musica; vor allem Tractat III (Gerbert, Scriptores II, 320 ff.).

2) Glossarium med. et infim. latinitatis.

3) Nach Cod. sec. XV der Fürstl. Wallersteinschen Bibl. Vergl. Schlecht, Kirchenmusik, S. 39.

solmizare und solmisieren, in der neueren Zeit treten im Italienischen noch *solfeggio* und *solfeggiare* hinzu. Während das Mittelalter über den Ursprung dieser Namen nicht die geringste Aufklärung erteilt[1]), erscheinen bei Guido und für alle späteren Theoretiker die Silben ut, re, mi, fa, sol, la als die Anfangsbuchstaben der Halbverse der folgenden Hymne (1. Strophe) an den heiligen Johannes:

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancte Johannes.

Zu Deutsch: »Damit die Diener die Wunder deiner Thaten mit beruhigtem Herzen singen können, so löse die Schuld des sündigen Mundes, heiliger Johannes.«

Der Hymnus stammt nach gewöhnlicher Annahme von Paulus Diaconus. Die Melodie, die mit C beginnend, bei jedem Halbverse eine Tonstufe höher einsetzte, prägte Guido, wie er in seinem Brief ausspricht, seinen Schülern als ein gutes Mittel ein, sich für immer die sechs Töne C D E F G a zu merken, um sie jeder Zeit leicht angeben zu können. Seine Worte lauten: »Wir dürfen nicht immer für einen unbekannten Gesang die Stimme eines Menschen oder den Klang eines Instrumentes fordern, so daß wir gleichsam wie Blinde niemals ohne Führer vorzugehen scheinen, sondern müssen die Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten der einzelnen Töne sowie aller ab- und aufwärts gerichteten Tonbewegungen dem Gedächtnis einprägen. — Wenn du also einen Ton (oder eine Neume) so dem Gedächtnis einverleiben willst, daß er dir, es sei, wo du willst, in jedem beliebigen Gesange, den du kennst oder nicht kennst, augenblicklich entgegentreten kann, damit du ihn sofort ohne Zögern vorbringen kannst, so mußt du dir den Ton oder die Neume selbst am Anfang irgend eines ganz bekannten Gesanges merken und für jeden im Gedächtnis zu behaltenden Ton einen Gesang dieser Art in Bereitschaft haben, der mit dem betreffenden Ton beginnt, wie dieser Gesang ist, den ich zur Unterweisung der Knaben am Anfang und auch am Ende benütze (*utpote haec sit symphonia, quam ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor*): (es folgt die Hymne mit Melodie, in Buchstaben notiert) .... Siehst du also, wie dieser Ge-

1) Neuerdings hat man sie zu erklären versucht als barbarische Bildungen, die aus den Silben *sol, fa, mi* erwuchsen und durch das Remifasolla singen bedeuteten (Großes Universal-Lex. Bd. 38. Leipzig 1743) oder ähnlich, indem man die Silben von rückwärts las und so *la, sol, fa* erhielt, wobei *la* als Artikel betrachtet wurde (Fr. Diez, Etymol. Wörterbuch, 1887. — Aug. Scheeler, Dict. d'étymologie française, 1888). Siehe auch Riemann, Musik-Lexikon 1900, Artikel *solmisation*. Doch will uns keine dieser Erklärungen völlig befriedigen.

sang in seinen 6 Gliedern mit 6 verschiedenen Tönen beginnt? Wenn jemand daher den Anfang eines jeden Gliedes so sich eingeübt hat, daß er sogleich, welches Glied er will, ohne Zaudern beginnt, so wird er diese sechs Töne, sobald er sie sieht, gemäß ihrer Eigenarten (*proprietates*) leicht anstimmen können.«

Guido macht also von der höchst wichtigen Thatsache Gebrauch, daß die Tonvorstellungen leicht Associationen eingehen mit den Lauten, ihren sprachlichen Symbolen. Es erhellt aber ferner aus seinen Worten, daß ihm als die Hauptsache gilt, sich die Töne zu merken, das heißt damit, gerade diese Melodie dem Gedächtnis unauslöschlich und auf leichte Weise mit Zugrundelegung von Worten einzuprägen. Daher erscheint das Wort nur als Mittel und Werkzeug für die mühelose Festhaltung des Tones.

Es ist dies auch nicht der einzige Hymnus gewesen, aus welchem man Silben für die Hexachorde entlehnte. Adrien de La Fage bringt eine andere Silbenreihe vor[1]), die er in einem Codex der Bibl. Vallicelliana (B 81 Blatt XV) gefunden hatte. Dieser Codex enthält als Manuskripte eine Anzahl Traktate, in deren einem, *liber argumentorum* betitelt, folgende Silben zu lesen sind: *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad*; doch bauen sich ihre Hexachorde nur auf den Tönen Γ C G c g auf, was wir beachten wollen. De La Fage bemerkt dazu: »Diese Silben sind nichts anderes als die Anfangsbuchstaben gewisser Worte aus folgender Strophe, die man ebenso wie die Hymne an den heiligen Johannes sang:

Trinum et unum Pro nobis miseris
Deum precemur; Nos puris mentibus
Te obsecramur, Ad preces intende
Domine nostras.

[Zu Deutsch: Laßt uns für uns (Sünder) Elende den dreieinigen Gott anflehen; wir beschwören dich mit reinem Herzen, o Herr, höre auf unsere Bitten.]

Die Komposition dieser Strophe beweist, daß damals die Poesie darniederlag. Indem man die drei sapphischen und den adonischen Vers der Hymne des heiligen Johannes nachahmte, hat man nicht auf die Quantität der Silben geachtet, selbst nicht auf die der vorletzten. Und da man sie auch nicht in Reim gebracht hatte, so folgt daraus, daß es wirklich nur Silben sind, bemessen nach der passenden Zahl«.

Die Handschrift stammt nach de La Fage aus dem Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts. Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Silben viel älter sein können. Auch hierüber giebt derselbe Codex noch Aufschluß. In einem andern, von Herrn Professor

1) Essais de diphthérographie musicale. Paris 1864, S. 87, 90f.

Oskar Fleischer mir in Abschrift gütigst zur Verfügung gestellten Teil desselben findet sich Guido's *De ignoto cantu.* Auf Blatt 122a ist daselbst der Hymnus *Ut queant laxis* neumiert und unmittelbar im Anschluß daran wie eine zweite Strophe auch *Trinum et unum* nach derselben Melodie. Dabei findet sich die Textstelle *utpote haec sit symphonia quam ego docendis pueris imprimis atque in ultimis utor*, die wir bereits aus dem Gerbert'schen Text kennen. Bei Gerbert fehlt aber der zweite Hymnus ebenso wie in der Ausgabe der Schriften Guido's von Brandi[1]). Brandi kennt zwar den Hymnus *Trinum et unum* auch, aber aus einer andern Handschrift, was sich als wichtig herausstellen wird, nämlich aus dem Codex Nr. 318 des Archivs zu Montecassino. Dort erscheint er in einer Schrift *De octo tenora per ordinem* mit folgender als Solmisationssilben *An*, *Chi*, *Tho*, *Gen*, *Mi*, *Lux* enhaltender Strophe:

Ante solem et lunam mel-Chisedech sacer
ca-Tholicaque plebs, *Gentes laetentur*
Misericors Deus. *Lux est vera Kristus*
protegat omnes.

Brandi unterläßt es, den Hymnus *Trinum et unum* einer Untersuchung zu unterwerfen, da ihm die Handschrift nicht gestattete, ihn in Beziehung zu Guido zu bringen, womit die Silben sofort an Wichtigkeit gewinnen. Es handelt sich zunächst darum, zu prüfen, ob die Silben *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad* in dem Guidonischen Text *De ignoto cantu* des Codex aus der Bibl. Vallicelliana von späterer fremder Hand, vielleicht der Hand des Abschreibers, hinzugefügt worden sind oder ob sie mit der Person Guido's zusammenhängen. Diese Frage kann nur der Text selbst beantworten. Sind sie von späterer fremder Hand hinzugefügt worden, so wird dies offenbar werden an ihrem Mangel an Beziehungspunkten zu dem davorstehenden Text, von dem bereits hervorgehoben wurde, daß er sich mit der Gerbert'schen und Brandi'schen für echt geltenden Lesart völlig deckt. Es handelt sich um die Worte *utpote* .... (siehe oben). In dem Begriff *symphonia* liegt nur das Melodische, rein Musikalische ohne Zuziehung des Textes. Soll dieser mit inbegriffen werden, so lautet der terminus technicus *cantus*. Daß es Guido hauptsächlich nur auf die Melodie ankommt, war aus seinen eigenen Worten zu erkennen. Darum liegt durchaus keine Nötigung zu der Annahme vor, daß er bei dem Ausdruck *symphonia* an den Text, wenigstens an einen bestimmten Text gedacht habe. Diese Auslegung begünstigen die Ausdrücke *imprimis atque in ultimis*. Sie gewinnen an tieferer Verständlichkeit, sobald man annimmt, daß Guido bei *imprimis* der Text *Ut queant laxis*, bei *in*

1) Guido Aretino, Florenz 1882.

ultimis: Trinum et unum vorgeschwebt habe. Sie entrollen vor unsern Augen ein lebendiges Bild von seiner Unterrichtsweise. Außerordentlich viel muß ihm an der Melodie gelegen haben. Sobald der Unterricht anfing, begann er auch schon, sie von seinen Schülern singen zu lassen, und andrerseits entließ er sie nicht, ohne ihnen die Melodie mit auf den Weg zu geben.

Berücksichtigt man, daß der ganze Unterricht einen ernsten, religiösen Charakter hatte, so paßt ganz vortrefflich grade zum Eingang der Stunde *Ut queant laxis* mit seiner Anspielung auf den religiösen Gesang und am Ausgang *Trinum et unum*, in welcher Reihenfolge auch in der obigen Handschrift die neumierten Texte stehen.

Hält man aber an dem Ergebnis der Prüfung fest, die Silben *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad* wenn nicht Guido selbst, so doch seiner Zeit oder der ihm unmittelbar folgenden zuzuschreiben, so findet eine Stelle bei Cotto[1]) ihre Erklärung, die bisher ein unlösbares Rätsel gebildet hatte, wir meinen die Worte: »6 Silben sind es, welche wir zur Musik notwendig haben, verschiedene zwar bei den verschiedenen Völkern. Die Angelsachsen, Franken und Alemannen brauchen diese: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, die Italiener aber haben andere; wer sie wissen will, möge sie sich von ihnen sagen lassen.«

Ambros[2]) bemerkt dazu, »daß die Angabe Cotto's nicht richtig sein könne, daß sie verschwinde gegen das gewichtigere Zeugnis Guido's, der selbst erzählt, wie er seine Schüler nach dem von ihm ersonnenen *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* lehrte. Cotto sei vielleicht von einem italienischen Sänger in die Irre geführt worden, der sich seine eigene Solmisation gemacht habe.« Doch wir besitzen Belege dafür, in den Silben *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad* nicht eine bedeutungslose Schrulle eines einzelnen zu erblicken, sondern sind berechtigt, ihnen eine allgemeinere und längere Zeit währende Verwendung zuzusprechen. Außer dem Codex der Bibl. Vallicelliana finden sie sich noch, wie wir aus Brandi erfuhren, in einem Codex des Archivs von Montecassino. Eine Erinnerung an sie spiegelt sich auch wieder in folgenden Worten des Joh. de Muris:[3]) »6 Stimmen (*voces*) sind es, die wir beim Gesang gebrauchen, die von einigen Silben genannt werden, weil sie durch Silben und nicht durch Buchstaben ausgedrückt werden. Diese sind zwar verschieden bei den verschiedenen, und ich glaube zu Paris von jemand folgende Namen der 6 Stimmen gehört zu haben: *pro*, *to*, *do*, *no*, *ni*, *a*. Aber die Gallier, Angelsachsen und Alemannen nennen sie so: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.« Also die Italiener haben die andern, muß man aus der Stelle schließen, genau das, was Cotto

1) Gerbert, Scriptores II, 232.
2) Geschichte der Musik II, 210.
3) Speculum musicae lib. VI cap. 62.

aussagte. Vielleicht daß Joh. de Muris, auf die Worte Cotto's aufmerksam geworden, einen italienischen Sänger um Aufklärung bat und ihm die angeführten Silben genannt wurden. Sie enthalten *pro* unverstümmelt, *nos* und *ad* haben sich zu *no* und *a* abgeschliffen, *de* ist zu *do* und *te* zu *to* geworden. Nur *ni* erscheint als neue Silbe statt *tri*.

Bedeutend wichtiger noch als dieses ist aber folgendes Zeugnis des Ramis de Pareja[1]): »Aber nachher (nachdem man am Monochord die Töne aufgefunden) soll jeder Ton, damit das Gedächtnis sich an die Klänge erinnere, mit einem eigenen Namen gesungen werden, nämlich nach der Art der Alten, wie Oddo in der Enchiriadis sagt, mit *noe noanne cane agis*, welche nichts bedeuten, andere aber setzten *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad*, welche die Sitze der modi bedeuteten, von denen wir an anderer Stelle sprechen werden, andere aber allein die Buchstaben Γ a b c d e f g, wie Gregor, Augustin, Ambrosius und Bernardus, Guido aber *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*«[2]).

Wenn also Ramis die Silben noch kennt um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts, so ist wohl klar, daß sie ihrer Zeit eine erhebliche Verbreitung gehabt haben müssen, und zwar wird nach den anderen Berichten Italien das Land ihrer Verwendung gewesen sein, der engere Wirkungskreis von Guido.

Der Zusatz bei Ramis, daß jene Silben die sedes der modi bezeichnen, läßt sie in einem ganz neuen Lichte erscheinen. Es ist bekannt, daß die Buchstaben Pr. De. Tr. Te. als die Abkürzungen der 4 tropi: protus, deuterus, tritus, tetrardus verwendet wurden[3]); daher läßt die Stelle bei Ramis vermuten, daß man auch auf diese vier Worte die Intonationsformeln der acht Kirchentöne gesungen habe, wozu sonst die direkt vorher genannten Worte noeane etc. . . ., wie wir bereits gesehen, dienten. Zieht man nun in Betracht, daß der Hymnus *Trinum et unum* auf die Melodie der Johanneshymne gesungen wurde, so stellt sich der höchst interessante Befund heraus, daß die Silben *pro*, *de*, *tri*, *te* thatsächlich auf die sedes der Kirchentöne zu stehen kommen, *pro* auf den Ton *D*, *de(u)* auf *E* und *te* auf *G*, die Finaltöne derjenigen tropi, deren Abkürzungen diese Silben sind. *Tri* fällt nicht auf die finalis, hat aber doch innige Beziehung zu dem dritten Kirchenton, da er auf den Grundton des dazu gehörigen plagalen *C* zu stehen kommt. Diese Überein-

1) Tractatus de musica, Bologna 1482, cap. VII. Herr Dr. Johannes Wolf gestattete mir gütigst, die von ihm zum Zwecke der Herausgabe gefertigte Abschrift des nur noch in Bologna existierenden Traktates einzusehen, wofür ich ihm meinen ergebensten Dank ausspreche.

2) Erwähnt seien hier noch die Silben *ba*, *be*, *bi*, *bo*, *bu*, *bam* von Joh. Gallicus, Coussemaker, Script. IV, 375b.

3) Vgl. Gerbert, Script. I, 348 und II, Musica Wilhelmi.

stimmung ist mehr als ein Zufall und gestattet noch weitere Betrachtungen an den Silben anzustellen. Sie erscheinen wie eine Verbesserung der alten *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, dienen ebenso wie diese dazu, dem Anfänger eine Gedächtnisstütze für jene 6 Töne zu sein, geben ihm aber dazu noch wichtige Aufschlüsse über die Sitze der tropi, schlagen also zwei Fliegen mit einer Klappe. Daß die Strophe ihnen zu Liebe ersonnen ist, ist wohl zweifellos, ja man könnte versucht sein, die Person des Dichters in Guido selbst zu suchen. Es geht aus seinen Schriften klar hervor, daß er eine Vorliebe für die vier griechischen modi-Bezeichnungen besaß und sie höher schätzte als die abendländische Art, acht Kirchentöne zu unterscheiden, weil die acht Kirchentonformeln sich in viermal zwei zerlegen, sodaß immer die Formel der authentischen mit der Formel der dazu gehörigen plagalen Tonart eine Art, einen Modus bildet[1]. Wir werden bald sehen, wie diese Betrachtungsweise völlig übereinstimmt mit dem, was Guido zur Bildung seiner Hexachordenlehre und Solmisation veranlaßt.

III.

Hypothesen über die Entstehung des Hexachordensystems.

Unzählige Male ist das Guidonische System beschrieben worden, bleibt aber immer in seiner Entstehung geheimnisvoll. Auch Ambros[2] bekennt das mit den Worten, jene oben angeführte Methode Guido's sei nur ein praktischer Handgriff gewesen für den Gesangunterricht und noch sehr weit davon entfernt, irgend ein System darzustellen, und begnügt sich an andrer Stelle mit dem Urteil, daß sie der Grundzug für die Bildung desselben sei, welches man ersonnen hätte, um gewisse Schwierigkeiten zu beseitigen, die aus der noch fehlenden Kenntnis von der Verwandtschaft der Tonarten und Harmonien, von Modulation u. s. w. entständen[3]. Es sei nicht die Absicht gewesen, neue Namen für die Töne zu erfinden. Diese letztere Behauptung stützt sich auf die Beteuerung Guido's und aller andern Theoretiker, daß es nur *septem discrimina vocum* gäbe, von denen freilich der eine doppeldeutig war.

So nahe Ambros auch mit diesen Worten der Wahrheit kommt, können sie doch, so wie er sie ausgesprochen hat, nur als wohlfeile, der Begründung entbehrende Aussprüche gelten. Der Schleier wird durch sie nicht gelüftet. Bezeichnend für den unklaren Stand der Frage ist eine Stelle bei Marcillac[4]. Auch er vertritt die Ansicht, daß Guido

1) Gerbert, Bd. II De ignoto cantu.
2) Geschichte der Musik, Bd. II, 1892.
3) Ebenda, 201 und 208.
4) Histoire de la musique moderne. Paris, 1876, S. 83.

nichts weniger gewollt habe, als die Buchstaben zu beseitigen: »Anfänglich scheine es, daß die von ihm vorgenommene Veränderung keine große Wichtigkeit gehabt hätte; nichts ist scheinbar anders geworden und dennoch, seltsam und kaum glaublich, wurde es eine Revolution. Die siebente Note hatte keine eigene Silbe, ihr eine zu geben, wäre das einfachste gewesen, aber die Schüler Guido's hüteten sich davor«. Drastischer kann das tiefe Dunkel, das über der Entwickelungsgeschichte der Solmisation schwebt, gar nicht zum Ausdruck kommen.

Schon vor Jahrhunderten hat man sich mit der Lösung dieser Frage beschäftigt. Johannes de Muris[1]) und nach ihm Zarlino,[2]) Keppler,[3] Calvisius[4]) und andere glaubten sie darin zu finden, daß das Hexachord noch vollkommener als das Bildungselement der Skala, das Tetrachord sei, weil es alle drei Quartengattungen enthielte. Dabei bleibt aber völlig unerklärt, warum man als Ausgangspunkte der Hexachorde die Töne *c*, *f*, *g* wählte, zumal die erste Gattung des Tetrachords, Pentachords, Hexachords und Oktochords stets von *d* aus im Mittelalter gerechnet wird, als dem Ausgangspunkt des ersten Kirchentones, dem Schwerpunkt des ganzen Systems. Gleichwohl klingt diese Erklärung sehr einleuchtend und scheint auch sehr verbreitet gewesen zu sein.

Einen andern Grund führt Maillart[5]) an. Guido habe mit den 6 Silben auf die 6 modi (Oktavgattungen) hinweisen wollen, sonst wäre es unerfindlich, warum er nicht 7 voces annahm nach der Zahl der 7 claves. Aber weil der siebente Ton keine brauchbare als modus verwendbare Oktavengattung ergebe, das Wesen der Oktave daher nur in 6 von einander verschiedenen brauchbaren modi bestehe, habe er durch seine 6 Silben nur diesen Umstand betonen und jeden modus gewissermaßen *par un divers couleur ou livrée différente* auszeichnen wollen. Es sei auch nicht seine Absicht gewesen, ein Hilfsmittel für die Treffsicherheit im Gesang zu geben, denn dazu hätten schon 4 Silben genügt (griechische Solmisation). Wie will aber Maillart hiermit die Anwendung der voces auf den Stufen *f* und *g* erklären? Man sieht, auch dieser Erklärungsversuch krankt daran, daß er aus theoretischen Reflexionen gewonnen ist, ohne irgend welche Rücksichtnahme auf die historischen Vorgänge, auf die allein sich eine befriedigende Erklärung aufbauen kann.

Während die bisher erwähnten Annahmen sich im wesentlichen auf die Hexachord-Natur des Systems bezogen und die Herleitung der Silben aus dem Hymnus als ausgemacht ansahen, ist man in jüngster Zeit ge-

1) Spec. musicae lib. VI cap. 62.
2) Istitutioni harmoniche II cap. 30 S. 127.
3) Harmonices libri quinque, III cap. X.
4) Exercitationes musicae duae II. Leipzig, 1600.
5) Les tons ou discours sur les modes de musique. Tournay 1610, Cap. IX, 52.

rade an letzterem zweifelhaft geworden. Die etwas schwülstige Ausdrucksweise der Hymne und der bemerkenswerte Umstand, daß die Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* in ihrer bunten Vokal-Anordnung wenig Zufälliges an sich tragen, ließ die Ansicht aufkommen, daß der Hymnus der Silben wegen entstanden sei. Hiervon ausgehend sucht Bassermann die Silben als Abkürzungen und Neubildungen griechischer Gesangsnoten zu erklären[1]).

Für diese wurden bekanntlich die Buchstaben des Alphabets verwendet. Auf die der mittleren Lage angehörenden Tonstufen *G—d* kamen folgende zu stehen: *Φ* auf *G*, *T* auf *Gis*, *E* auf *a*, *P* auf *b*, *O* auf *h*, *M* auf *c*, *Λ* auf *des*. Diese Buchstaben enthalten bereits alles Material für die Entstehung der Silben, und es ließe sich wohl denken, daß im Laufe der Zeiten aus dem Laut *tau ut* (später do) geworden wäre, möglicherweise erst bei Anlaß der Dichtung des Memorialverses, daß ferner *rho* in *re*, *phi* in *fa* sich verwandelt hätten, auch daß man das *O* als Zeichen der Sonne *sol* nannte, um den hiatus zu beseitigen, während *mi*, *la*(mbda) und *si*(gma) ihre Vokalisation beibehielten; man könnte sich auch wohl damit einverstanden erklären, daß nach und nach die wahre Tonbedeutung der Buchstaben und ihrer Abkürzungen, der späteren Silben, in Vergessenheit oder ins Schwanken geraten wären und die Silben selbst erst durch die Zusammenfassung in einen Memorialvers dem Untergange entrissen wurden: jedoch die Hauptsache, mit der alle noch so geistreichen Einzelausführungen stehen und fallen, muß erst bewiesen, wenigstens wahrscheinlich gemacht werden, nämlich daß man die abgekürzten Buchstaben als Solmisationssilben verwendete. Gelänge das, so würde die Hypothese wohl geeignet sein, die Vorgeschichte der Guidonischen Solmisationssilben in ein neues Licht zu rücken. Einstweilen jedoch ist sie um nichts wahrscheinlicher als die Annahme, die Guidonischen Silben seien vielleicht von den indischen Silben *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *da*, *ni* abzuleiten, welche einige bemerkenswerte Ähnlichkeiten aufweisen; besonders bemerkenswert ist das Silbenpaar *ma pa* (*mi fa*), außerdem findet sich noch in *ri* und *da* lautlich dasselbe wie in *re* und *do* (*ut*). Dennoch empfiehlt es sich, gerade hier mit Vorsicht zu Werke zu gehen und nicht sofort aus diesen Ähnlichkeiten mit Notwendigkeit einen Zusammenhang zu folgern. Das Konsonantenmaterial b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, s, t, w, ist beschränkt genug, um eine nüchterne einfache Erklärung abzugeben. Eine große Anzahl der Konsonanten, nämlich b, p, f, w, dann g, k, und d, t, sind lautlich annähernd dasselbe und wurden von uns auch ohne Bedenken so betrachtet bei der Vergleichung. Mithin hat eine solche nur mit 9 verschiedenen Konsonanten zu rechnen, sodaß es ein Ding

1) Allgem. Musikzeitg. 1895, No. 14.

der Unmöglichkeit ist, in zwei unabhängig von einander entstandenen Solmisationen keine Ähnlichkeiten zu entdecken, vorausgesetzt, daß die Silben die einfachste Gestalt aufweisen, nämlich nur aus einem Konsonanten und einem Vokal bestehen, was ja auch dem Zweck der Solmisation am dienlichsten ist. Wichtiger ist schon die Ähnlichkeit von Silbenpaaren, wie wir solche in *ma pa* und *mi fa* vor uns sahen.

Während zu unserer Überzeugung von einem Zusammenhang der Guidonischen Solmisationssilben mit den griechischen Buchstaben oder indischen Silben noch vieles fehlt, bringt uns eine Übereinstimmung der ersteren mit einer bei den Arabern üblich gewesenen Solmisationsweise in einige Verlegenheit. De Laborde[1]) und Jones[2]) berichten, beide aber ohne Quellenangabe, daß bei den Arabern folgende höchst interessante Solmisation vorkomme, die neben der gewöhnlichen Benennung der Töne mit Buchstaben im Gebrauch gewesen wäre:

alif	mim	lam
be	fe	sin
gim	sad	dal
dal	lam	re
be	sin	mim
wav	dal	fe
zajin	re	sad.

Im Guidonischen System begegnen uns diese Töne als

a	la	mi	(re)			
b		♭fa	♮mi			
c		sol	(fa)	ut		
d		la	(sol)	re		
e			la	mi		
f				fa	ut	
g				sol	re	(ut).

Die einzige Verschiedenheit der Namengebung des Tones *b* und *e* wird durch das Fehlen einer Silbe für den siebenten Ton im Guidonischen System verursacht, sonst sind die Namen in beiden Systemen durchaus dieselben. Die arabische Auffassung der Silben verrät aber ziemlich deutlich die Priorität der Guidonischen Silben. Sie erscheinen als die Anfangssilben von Buchstaben wie *lam*(*ed*), *dal*(*eth*), *za*(*de*), *re*(*sch*) oder direkt als solche wie *fe*, *sin*, *mim*.

Die willkürliche unalphabetische Reihenfolge derselben wäre aus sich heraus ganz unerklärlich, hat aber mit der Annahme eines Vorbildes durchaus nichts Befremdliches mehr. Ob dieses Vorbild direkt das Guidonische oder ein beiden zu Grunde liegendes drittes System gewesen ist, läßt sich noch nicht entscheiden.

1) Essai sur la musique, 1782, Bd. I, S. 181/2.
2) Über die Musik der Inder, übersetzt von Dalberg, Erfurt 1802, S. 112.

Die arabischen Heptachorde entsprechen den Hexachorden *naturale* und *molle* bei Guido, nach der Darstellung jedoch sind ihre Ausgangstöne nicht wie bei diesem *c* und *f*, sondern *a* und *d*. Die Heptachorde haben also Moll-Charakter. Hierdurch wie durch die Benennung des siebenten Tones (*sin*) unterscheidet sich das arabische System wesentlich vom Guidonischen. Es stellt sich dar als eine freie Umbildung des letzteren, nur das Material für die Namen und der Gedanke der Parallelreihen wird beibehalten. Beiden Solmisationen liegt aber dasselbe Tonsystem zu Grunde, eine diatonische Skala mit doppeltem *b*.

Höchst interessant ist nun die Thatsache, daß man auch im Abendlande bei Einführung einer Benennung für den siebenten Ton im XVI. Jahrhundert lautlich dieselbe Silbe wählte, wie im arabischen, nämlich *si*, noch interessanter aber, daß sich in der Mitte des XVII. Jahrhunderts im Abendlande, speziell in Frankreich, ein Solmisationssystem findet, *la gamme par si* genannt, das in allen seinen Teilen dem arabischen entspricht und das später besprochen wird. Es enthält auch 2 Heptachorde, die im Verhältnis von Tonika zu Unterdominante stehen und deren einzelne Töne, genau wie bei den Arabern, *c ut sol*, *d la re*, *e mi si*, *f fa ut*, *g sol re*, *a la mi*, *b si fa* heißen, nur daß als Ausgangspunkte nicht die Töne *a* und *d*, sondern Guido entsprechend *c* und *f* gelten.

Diese Übereinstimmung beider Methoden ist zu vollständig, um nicht den Gedanken zu erwecken, daß das eine System eine getreue, wenn auch mißverstandene oder absichtlich in den Ausgangstönen veränderte Kopie des andern sei. Kiesewetter[1]) äußert sich zu dieser Frage folgendermaßen: »In der Regel bedienen sich die Araber zur Benennung der Töne der Zahlen 1—17, selten und nur bei Betrachtung der diatonischen Leiter der Zahlen 1—7. Irgendwo hat sich ein Autor auch sogar zusammengesetzter Buchstaben-Namen bedient nach Art der Italiener« (es folgt das angeführte arabische System). »Diese Namen können nur bei einem Perser der neueren (nicht neuesten) Zeit vorkommen und können auch nur in dem von uns sogenannten neueren persischen System irgend eine Anwendung gefunden haben. Ihre Herkunft liegt klar am Tage, und man hätte wahrlich keine Ursache, sich über diese Erscheinung als über ein zufälliges Zusammentreffen der arabischen mit den italienischen Elementarschulen zu verwundern oder gar, unangefochten von dem dabei zugleich unterlaufenden Anachronismus, den Ursprung der Solmisation der Europäer bei den Arabern zu suchen. Die Solmisation, welche Guido's Nachfolger und Schüler ausgebildet haben, konnte die siebente Silbe immer entbehren, die Tonleiter der Araber war nie eine so lückenhafte gewesen, immer hatten sie die 7 Töne gekannt, an

1) Die Musik der Araber nach Originalquellen, Leipzig 1842, S. 22.

welche sich der achte als erster einer neuen Oktave anschließt. Sehr natürlich war mit dem europäischen mittelalterlichen System zugleich jene italienische Nomenclatur nach Persien gelangt und von irgend einem Lehrer hie und da in Anwendung gebracht worden.«

Als Zeit für die Einführung des mittelalterlichen europäischen Systems in Persien giebt Kiesewetter das XIV. Jahrhundert an. Hiermit verwickelt er sich selbst in einen Anachronismus, da die Silbe *si* im Abendlande erst viel später, im XVI. Jahrhundert, erscheint. Oder man müßte daraus die Folgerung ziehen, daß die Araber das vom Abendlande übernommene Hexachordensystem zu einem Heptachordensystem durch Zufügung der Silbe *sin* erweitert hätten und daß die abendländische Silbe *si* unter diesen Umständen vielleicht eine Nachbildung der arabischen *sin* sei oder mit ihr zusammen auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen könnte, eine Solmisation, die alle Silben in sich vereinte. Die Tragweite dieser Folgerung läßt erkennen, wie wünschenswert es gewesen wäre, daß Kiesewetter seine Behauptung möglichst ausführlich begründete, warum diese arabische Solmisation nur bei einem Schriftsteller der neueren Zeit und nicht der neusten vorkommen könne. Der einzige Grund, daß natürlicherweise mit der Einführung des abendländischen Tonsystems auch die Solmisationsmethode im XIV. Jahrhundert übernommen worden sei, verliert viel von seiner Natürlichkeit, wenn die Solmisation nicht in ihrer richtigen Gestalt aufgenommen werden konnte wegen der Unbrauchbarkeit und Fremdheit der Hexachorde. Wie einfach würde jedoch die Erklärung der arabischen Solmisation sein, wenn man sie erst in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts ansetzte und sie für eine einfache Nachbildung der französischen *gamme par si* hielte. Diese Annahme findet eine bedeutende Unterstützung in den Worten eines von mir darüber befragten jungen Geistlichen aus Armenien, Herrn Archimandrit Komitas Keworkian, der in Konstantinopel den Unterricht bei den Derwischen besucht hat. Diese lehrten, daß erst in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts das abendländische Tonsystem und die Methode, die Töne durch Buchstaben zu bezeichnen, in der Türkei und ihren Landen eingeführt worden sei. So wird es auch auf die einfachste Weise verständlich, weshalb die Guidonischen Silben im Arabischen auch als Buchstaben aufgefaßt werden.

Sollte jedoch Kiesewetter Recht behalten, so eröffnete sich einer späteren Forschung die Aufgabe, nachzuweisen, wie der Zusammenhang zwischen *si* und *sin* zu erklären sei. Nach den Behauptungen des spanischen Musikschriftstellers Mariano Soriano Fuertes wäre eine gemeinsame Urquelle für beide Systeme, das Guidonische und arabische, anzunehmen. Er berichtet nämlich[1]): »Man hat niemals daran gezweifelt,

1) Storia della musica Bd. I, Seite 147ff.

daß Guido der erste Erfinder des Hexachordensystems sei. Gleichwohl ist unleugbar, daß dieses Hexachordensystem mit den Solmisationssilben von den Spaniern entlehnt ist, wie man bei einem Vergleich des Systems der Araber Spaniens mit dem Guido's sehen kann« ...

»Bevor die Spanier von den Arabern unterjocht wurden, hatten sie ein Solfeggiosystem, welches, wenn es auch nicht seit allen Zeiten bei ihnen im Gebrauch war, so doch zum mindesten seit dem Jahrhundert Gregors des Großen. Dieses System bestand in 8 Anfangsbuchstaben, welche die verschiedenen Saiten bezeichneten und jedem der 8 Intervalle einen eigenen Namen gaben in folgender Weise: *C ut*, *D re*, *E mi*, *F fa*, *G sol*, *A la*, *B ba*, *H si*, *C ut*. Die Araber bildeten in Nachahmung dieses Systems jenes andere, welches eine natürliche Solmisation neben einer accidentalen aufweist (es folgt das oben citierte arabische System). Dieses System ist, wie man sieht, nichts anderes als eine einfache Auslegung des alten Systems oder des von Gregor dem Großen«. Guido aber, so schließt Soriano Fuertes weiter, hat beide bei seinem Studienaufenthalt in Catalunna kennen gelernt und zu seinem Zwecke umgearbeitet.

Auch bei Soriano ist wieder der alte Vorwurf, der schon de Laborde, Jones und Kiesewetter traf, zu wiederholen: der Mangel an Quellenangabe. Welches ist die geheimnisvolle Schrift, die die arabische Solmisation enthält und über ihre Entstehung und ihr Alter Schlüsse zu ziehen gestattet? Das seltsame Schweigen über sie, selbst bei de Laborde, dem ersten Berichterstatter, ist keineswegs geeignet, ihr Ansehen und ihre Beweiskraft in unsern Augen zu erhöhen. Besonders bedenklich erscheint aber bei Soriano der Umstand, daß er auch für das altspanische Solmisationssystem seine Gewährsmänner zu nennen verschmäht, obwohl er doch mit diesen Behauptungen allen bisherigen Annahmen entgegentritt. Seine Beweisführung muß auf sehr schwacher Grundlage beruhen! Allerdings führt er einen alten Autor an[1]), der da versichere, daß die Hymne des Johannes von einem Bischof von Medina Sidonia gedichtet worden sei im Anfang des V. Jahrhunderts und die Silben schon im IV. Jahrhundert in der spanischen Kirche in Praxis standen. Beruht das auf Wahrheit, so ist damit zur Genüge bestätigt, daß es sich nur um die Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* handeln konnte, nicht aber auch um *ba* und *si*, die im Hymnus nicht vorkommen. Diese beiden Silben aber wären es gerade, die das altspanische Solmisationssystem so überaus interessant machten. Denn daß die andern sechs vielleicht schon bekannt gewesen sind, ist nicht unmöglich, haben wir doch schon zwei Hypothesen kennen gelernt, die die Silben ganz oder teilweis aus altgriechischen oder indischen Buchstaben und Silben nicht ohne Geschick herleiten. Der

1) Tratado de los tonos ejecutados en el organo.

Ursprung der Hymne selbst wird ja gewöhnlich schon ins VIII. Jahrhundert gesetzt (also lange vor Auftreten der Hexachordenlehre), indem man für ihren Dichter Paulus Diaconus hält. Brandi[1]) führt als Autor den Diakon Petrus Langobardus an, der ebenfalls im VIII. Jahrhundert lebte. Soriano berichtet, daß nach dem Zeugnis des Jacob de Voragine die Hymne von einem Mönche von Monte Cassino, Diakon in Rom, über die Musiksilben gedichtet worden sei, und gleich darauf citiert er den oben erwähnten alten Autor, Grund genug, nicht blindlings einem zu vertrauen. Aber wie dem auch sein mag, das Vorhandensein der Silben *ba* und *si* in jenen alten Zeiten wird dadurch nicht um eine Linie wahrscheinlicher. Daß diese Silben und andere seit dem XVII. und XVIII. Jahrhundert thatsächlich in Spanien vorkommen[2]), beweist doch nicht, daß sie schon vor 1000 Jahren existierten. Solange dieser Beweis nicht gebracht ist, wird man an der alten, bisher üblichen Tradition festhalten müssen. Desgleichen vermögen Soriano's Schlußfolgerungen nichts an unserer Annahme zu ändern, daß das arabische Solmisationssystem frühestens aus dem XVII. Jahrhundert stamme. Alles, was wir zugeben können und wollen, ist, daß die bekannten sechs Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* bereits lange vor Guido schon die Bedeutung von Tonnamen gehabt haben können, und daß vielleicht der Hymnus ihnen zu Liebe gedichtet worden ist; doch auch diese Behauptung wird vielleicht noch eingeschränkt werden müssen, die Silbe *ut* ist so unsanglich, daß ihre Erklärung aus dem Hymnus fast die einzig annehmbare ist, was auch Bassermann in seiner Hypothese ausspricht. Aber auch die Silbe *sol* läßt sich auf diese Weise am ungezwungensten erklären. Andererseits fordert der eigentümliche Umstand, daß die Anfangssilben der Halbverse hintereinander die 5 Vokale enthalten u, e, i, a, o, denen sich dann a als einzige Wiederholung anschließt, dazu auf, an eine künstliche Konstruktion der Hymne zu glauben. Wir wissen, daß man zu Guido's Zeiten sich vielfach damit beschäftigte, vielleicht in Anlehnung an die alte griechische oder die fabelhafte siebenvokalige ägyptische Solmisation, Gesänge zu komponieren, deren Melodie sich aus einem Vokalschema entwickelte, sodaß jedem Vokale ein oder mehrere, aber im Verlauf des Stückes bestimmte Töne entsprachen. Davon spricht auch Guido und giebt Anweisungen und Beispiele[3]). Auch die von ihm gegebene Melodie unserer Hymne ordnet sich in ihren Halbversanfängen durchaus diesem Prinzip unter. Aber Guido braucht sie doch nicht so vorgefunden zu haben, und es zwingt nichts zu der Annahme, daß Text und Melodie

1) Guido Aretino, S. 182.

2) So führt Andreas Lorente in seinem Buche *El porque de la musica* (Alcala de Henares, 1672) lib. I, cap. 38 die Silben *bi*, *ba*, *ni*, *na* als neuerfunden an.

3) Micrologus, cap. XVII.

schon vorher in der Absicht zusammengestellt worden seien, welche er mit ihnen verbindet. Es ist sogar wahrscheinlicher, daß er selbst der Erfinder der im Briefe an Frater Michael bezeichneten Melodie gewesen sei, indem er sich nach dem durch die Halbversanfänge vorgeschriebenen Vokalschema richtete. Denn wir besitzen kein Denkmal dieser Melodie, welches älter ist als das bei Guido, wohl aber zwei andere Melodien über denselben Text. Die eine, aus Guido's oder einer wenig späteren Zeit stammend, findet sich in einem Hymnarium aus dem XII. Jahrhundert und lautet:



Die andere soll sogar nach de Laborde[2]) eine altgriechische Melodie sein. Er sagt hierüber: »Man weiß, daß die Römer fast alle ihre Dichtungen sangen. Wahrscheinlich deklamierten sie auch die Oden des Horaz nicht, sondern sangen sie. Es erscheint als sicher, daß mehrere seiner Oden auf griechische Melodien gemacht sind, und es haben mir Personen, die über alle Gebiete der schönen Künste und das Altertum unterrichtet sind, versichert, daß uns noch einige davon erhalten geblieben, deren man sich noch für unsere Hymnen bedient, und unter ihnen eine, welche zur Zeit der Sappho entstanden ist, und auf welche Horaz mehrere seiner Oden dichtete. Man hat sie seitdem zum Singen der Hymne *Ut queant laxis*, der sogenannten Hymne des heiligen Johannes, übernommen.«

Nach de Laborde hat sie folgende Gestalt:



1) Ihre Kenntnis verdanke ich H. Prof. Oskar Fleischer, der sie mir auch zur Veröffentlichung an dieser Stelle freundlichst überließ.

2) Essai sur la mus. Bd. I, 43. Siehe auch R. v. Liliencron in den Monatsheften für Musikgesch. 1879. S. 29ff.

In beiden Melodien ist nicht die leiseste Beziehung zwischen Silben und Tönen zu spüren. Ferner hätte Guido, wenn seine Melodie vor seiner Zeit und zu derselben bekannt und unumstößlich feststehend gewesen wäre, wahrlich nicht nötig gehabt, in seinem Brief an Frater Michael in aller Ausführlichkeit ihm die Melodie aufzuschreiben und ihn auf ihre Eigentümlichkeiten besonders aufmerksam zu machen. Er hätte sich das ersparen können, ohne befürchten zu müssen, in irgend einem Punkt undeutlich zu werden. Wenn er gleichwohl von einer ganz bekannten Melodie spricht, so ist das doch nur so zu verstehen, daß sie dem Sänger ganz bekannt sein soll, der sich ihrer zur leichteren Erinnerung an jene sechs Töne bedienen will.

Als Ergebnis aller Betrachtungen stellt sich demnach heraus: Es ist sehr wohl möglich, daß in dem Hymnus alte Tonnamen oder musikalische Fingerzeige irgend welcher Art enthalten sind. Sie scheinen aber eine unklare schwankende Bedeutung gehabt zu haben und erst durch Guido wieder für die Praxis in moderner Auslegung nutzbar gemacht worden zu sein. Daher können sie auch keinen Aufschluß geben über die zwei charakteristischsten Eigenschaften des mittelalterlichen Solmisationssystems, seine Dur-Natur und Hexachordenlehre, ebenso wenig wie das die angeblichen acht altspanischen Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ba*, *si* und jenes arabische Heptachordensystem vermöchten, selbst wenn ihre Existenz zu jener in Frage kommenden Zeit sich doch noch wider alles Erwarten beweisen lassen und Guido beide gekannt haben sollte.

Villoteau[1]) versucht, die Dur-Hexachordeigenschaft des Guidonischen Systems aus der Lautenstimmung der alten Araber zu erklären, als welche er bei seinen Forschungen *a*, *h*, *cis*, *d*, *e*, *fis*, *a* gefunden hatte. Ein solcher Erklärungsversuch ist durchaus abzuweisen. Neue Namen bürgern sich wohl ziemlich rasch ein, wenn sie Altes, bereits Vorhandenes in besserer Weise veranschaulichen; das wird uns beim Verfolg der Solmisationsgeschichte noch mehrmals entgegentreten, allein niemals läßt sich Neues in Anschauung und Theorie des Tonsystems aus der Fremde mit so widerspruchslosem Erfolge einführen, wie es mit dem Hexachordensystem Guido's geschehen ist. Solche Erscheinungen müssen tief innerlich begründet sein in der Entwicklung der heimischen Musiktheorie, in der Auffassung des Tonsystems und der Gestalt desselben.

IV.

Versuch einer neuen Erklärung des Hexachordensystems.

Bemüht man sich nun nach den am Schluß des vorigen Kapitels entwickelten Ideen für die Erklärung des Hexachordsystems Anknüpfungs-

1) Description de l'Egypte. II. Ausgabe, Bd. XIII (état moderne) S. 240.

punkte zu suchen, so fällt zunächst auf, wie Ambros[1]) mit Recht hervorhebt, daß Guido und die andern Theoretiker dieser Zeit wohl von Tetra-, Penta- und Heptachorden sprechen, niemals aber von Hexachorden, und daß es daher wunderbar erscheint, woher sich auf einmal der Gebrauch der Hexachorde herschreibt. Allein man würde über das Ziel hinausschießen, wenn man deswegen glauben wollte, daß ihnen der Gebrauch des Hexachords fremd gewesen sei. Sie kannten es sehr wohl, und es spielte sogar eine große Rolle, aber nur eine hinter den Coulissen, nicht in dem Sinne einer Einheit wie das Tetra-, Penta- oder Heptachord. Es ergab sich als etwas Sekundäres bei der Lehre von den *proprietates tonorum*, den Ähnlichkeiten und Eigenarten, dem Aufwärts- und Abwärtssteigen der Töne, speziell der acht Kirchentöne. Das entschuldigt auch das Fehlen eines eigenen Namens. Die Lehre von den *proprietates tonorum* war ein wichtiges Kapitel im Unterricht, denn ihre Kenntnis ermöglichte erst ein sicheres selbständiges Singen. Damit scheint es vor Guido recht mangelhaft ausgesehen zu haben, sonst könnte er nicht ausrufen: »Wir dürfen nicht immer für einen unbekannten Gesang die Stimme eines Menschen oder (den Klang) eines Instrumentes fordern, sodaß wir gleichsam wie Blinde ohne Führer vorzugehen scheinen, sondern müssen die Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten der einzelnen Töne sowie aller ab- und aufwärts gerichteten Tonbewegungen dem Gedächtnis einprägen.« Und zu diesem Zwecke schlägt er die Hymne vor. Die Lehre von den Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten der Töne steht also bei ihm in engem Zusammenhange mit der Solmisation, und deswegen fehlt sie auch nicht in dem Briefe an Frater Michael. Nachdem er über die Einteilung des Monochordes gesprochen und damit das gesamte Tonmaterial zur Anschauung gebracht, wendet er sich zu dessen vergleichender Betrachtung. »Alle Töne aber sind nur insoweit sich ähnlich und geben einander ähnliche Töne und Neumen, soweit sie sich in ähnlicher Weise nach oben und unten verändern gemäß der Verteilung von Ganz- und Halbtonschritten. Daher denn auch der erste Ton *A* und vierte *D* einander ähnlich und von einer Gattung sind, weil sie beide nach unten zu einen Ganzton, nach oben zu einen Ganzton, Halbton und zwei Ganztöne haben. Und dies ist die erste Ähnlichkeit unter den Klängen, das heißt der erste modus. Der zweite modus besteht im zweiten Ton *B* und dem fünften Ton *E*, beide haben nämlich nach unten zwei Ganztöne, nach oben zwei Halbtöne und zwei Ganztöne. Der dritte modus findet seine Statt im dritten Ton *C* und sechsten *F*, beide nämlich fallen um einen Halbton und zwei Ganztöne und steigen um zwei Ganztöne. Allein der siebente Ton *G* aber bildet den vierten modus,

1) Gesch. der Musik, Bd. II, Seite 208.

der nach unten einen Ganzton, Halbton und zwei Ganztöne, nach oben aber zwei Ganztöne und einen Halbton hat.«

Während wir die Verwandtschaft der Töne nach ihrer harmonischen Zusammengehörigkeit bemessen, stehen wir hier vor einer Auffassung von Tonverwandtschaft, die man die diatonisch-melodische nennen könnte, einer Auffassung, die sich ähnlich bei allen Theoretikern jener Epoche wiederholt. Wir besitzen in ihr den Schlüssel zur Erklärung des Hexachordensystems.

Zunächst geht aus ihr hervor, daß die Alten zwei Töne als ähnlich mit einander ansezten, wenn die sie umgebenden Töne in Bezug auf ihre Intervall-Lage zum Centrum und zu einander sich gleich verhielten. Demgemäß sollte man zuerst erwarten, daß jeder Ton und seine Oktave ähnlich hießen, allein Guido weist das zurück, indem er sagt: »Die Oktave bringt nur gleichklingende Töne hervor; so daß wir sie nicht als ähnlich sondern als identisch, als dieselben bezeichnen.« Er scheidet sie daher als unfruchtbar für die Vergleichung und für die geistige Durchdringung des Systems aus. Im wahren Sinne des Wortes verdienen aber Grundton und seine Quart oder Quint die Bezeichnung von einander ähnlichen Tönen. Guido beginnt mit dem ersten und vierten Ton *A* und *D*. Er legt der Vergleichung beider, und das ist zu beachten, eine reine diatonische Skala zu Grunde, also ohne b rotundum. Dabei findet er, daß beiden in der Tiefe je ein Ganztonschritt vorangeht und daß ihnen in der Höhe zunächst je ein Ganztonschritt, dann Halbtonschritt und wieder zwei Ganztonschritte folgen. Darüber hinaus erstreckt sich die Ähnlichkeit der Verteilung der Tonschritte nicht, da in dem einen Falle ein Ganztonschritt *a h*, in dem andern ein Halbtonschritt *e f* nach oben zu folgen, unten aber das Umgekehrte in jedem Falle stattfindet, *C B* und *A Γ*. Daher ist mit dieser Ausdehnung der Ähnlichkeit der Umgebung der erste modus, die *proprietas* des ersten und vierten Tones bestimmt. Das Material, welches zur Feststellung der Ähnlichkeit dieser beiden Töne *A* und *D* erforderlich war, stellt sich dar als die Töne *Γ—E* und *C—a*, also zwei der Guidonischen Dur-Hexachorde. Nach der vorhergehenden Betrachtung leuchtet von selbst ein, daß auch bei den folgenden Tonpaaren *B E* und *C F* die Ähnlichkeit ihrer Umgebungen innerhalb derselben Hexachorde liegt, nur mit dem Unterschiede, daß sie sich gleichmäßiger nach oben und unten verteilt als bei dem ersten Paar. Soweit können wir mit Guido völlig übereinstimmen. Man sollte erwarten, daß er die einmal begonnene Betrachtungsweise auch bei dem vierten Paar *D G* durchführen würde, also in der Weise, daß der vierte modus von den Tönen *D* und *G* gebildet würde, von denen ein jeder nach unten einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne, nach oben aber nur einen Ganzton hätte. Diesen ganz logi-

schen Schritt thut er aber nicht und zwar offenbar deswegen, weil er dem Tone *D* bereits die proprietas des ersten modus zugesprochen hat, nämlich einen Ganzton nach unten und Ganzton, Halbton und zwei Ganztöne nach oben. Er unterscheidet also nicht zwischen einem authentischen und plagalen *D* und gelangt nur zu einem Vertreter des vierten modus, den er gar nicht aus Vergleichung der Ähnlichkeiten gewinnt und der eine Art Verschmelzung der plagalen proprietas *D* mit der proprietas von *G* bildet, eine Inconsequenz die z. B. Wilhelm von Hirschau in seinem später noch zu besprechenden Traktat mit Recht rügt.

Trotz derselben aber läßt die Anschauungsweise Guido's doch schon deutlich die hohe Bedeutung der Hexachorde *C—a* und *G—E* erkennen, wenn dieselbe auch noch nicht in der Fassung ausgesprochen wird, in der man es später und noch jetzt zu thun pflegt, daß jede Melodie, die sich innerhalb der ersten sechs Töne der Durtonleiter hält, auf der Dominante, der Quinte der Tonleiter, sich Schritt für Schritt genau nachahmen läßt. In der Praxis zeigte sich das schon damals in der Art, daß eine Melodie auf dem Kirchenton *D* oder *E* oder *F*, die sich innerhalb der Grenzen der Proprietät des modus hielt, in ihrer Neumation nicht zu unterscheiden war von derselben Melodie auf dem entsprechenden plagalen Tone. Es genügte dann ein einfaches Neumenzeichen, welches die Halbtonstufe *H C* oder *E F* zur Anschauung brachte, um über die Lage der andern Töne völlige Klarheit zu verschaffen. Überschritt die Melodie aber die Proprietät, so war ein neues Zeichen erforderlich, welches den neuen Halbtonschritt kennzeichnete. Oskar Fleischer[1]) hat auf solche in diesen Fällen stereotype Zeichen hingewiesen (*clivis*, *inflatilis*, *quilisma*) und sie Schlüsselneumen genannt, weil sie stets an der Stelle des Halbtonschritts, also bei *C*, *F*, *B*, zu erscheinen pflegen, mithin ganz und gar die Stelle eines modernen Schlüssels übernahmen. Dieselbe Bedeutung haben übrigens auch die rote nnd gelbe Linie gehabt, von denen Guido spricht.

Wenn wir bedenken, daß selbst heute noch nur ein kleiner Bruchteil der Sänger durch eigene Anschauungskraft dazu gelangt, sich diese eigentümliche melodische Tonverwandtschaft in der diatonischen Skala klar zu machen, deren Kenntnis natürlich die Praxis des Singens wesentlich erleichtert, so kann es uns durchaus nicht wundern, wenn in der damaligen Zeit schon bei einfachen primitiven Gesängen eine grobe Unklarheit in Bezug auf die Wahl und Verwandtschaft der Tonstufen, der Aufeinanderfolge von Ganz- und Halbtonschritten herrschte, um so mehr, als damals noch die einfache Richtschnur der Durtonleiter fehlte, welche ein für alle Mal die Halbtöne auf die Schritte von der dritten zur vierten

1) Neumenstudien, Teil II, Kap. 9.

und von der siebenten zur achten Tonstufe fixiert und deren einzelne Töne aus der Harmonie der drei Grunddreiklänge leicht zu finden sind.

Es mußte also für den Lehrer von der größten Wichtigkeit sein, seinen Schülern die Verwandtschaft der Töne und der Tonreihen möglichst anschaulich und verständlich zu machen. Guido hat offenbar dieses Streben gehabt, sein richtiger Blick erkannte darin eine seiner wesentlichsten Aufgaben. Da die Klarlegung der proprietates durchaus aufs engste gebunden war an das Tonmaterial, das in den Hexachorden *C—a* und *G—E* eingeschlossen war, so konnte es nur darauf ankommen, dem Schüler diese Tonreihen einzuprägen. Dies hätte ja auch am Monochord veranschaulicht werden können, allein Guido war ein viel zu feinfühliger Praktiker, um nicht die Beobachtung an sich selbst gemacht zu haben, daß sich die Kenntnis der Töne mit Hilfe eines lebendigen Tonmaterials unendlich viel schneller und leichter erwerben läßt. Ein solches aber stellt das gesungene Wort dar, denn Ton und Wort unterstützen und befestigen sich gegenseitig im Gedächtnis, der Wortklang wird in die Sphäre des musikalischen und der Ton seinerseits in die des begrifflichen Denkens gezogen, indem er sich eng verbindet mit dem Wort, dem Träger des Gedankens. Wie wohl das Guido wußte, geht aus dem andern Memorialvers hervor, den er selbst konstruierte und von dessen Silben 4: *tri*, *pro*, *de*, *te*, ganz besonders der begrifflichen Bedeutung der ihnen zu Grunde liegenden Töne entgegenkommen sollten. Nun verstehen wir auch, warum sein Blick gerade auf die Strophe *Ut queant laxis* fiel, deren Vokalisation der Halbversanfänge sich in der vortrefflichsten Weise für seinen Zweck ausbeuten ließ. Sie lieferte ihm die erforderliche Anzahl von Stufen und besaß gut unterscheidbare Silben an den Anfängen der Halbverse.

Eine notwendige Folge der Anwendung dieses praktischen Handgriffs war, daß mit zunehmender Übung der Anfangston jedes Halbverses und die ihm zugehörige Silbe sich immer mehr loslösten von den folgenden Tönen und Silben, um schließlich zu selbständigen Gebilden zu werden, bei deren Gebrauch die andern zugehörigen Töne und Worte in der Vorstellung nicht mehr mit reproduziert wurden. Dadurch erhielten die Silben die Bedeutung von Tonnamen. Doch war es keineswegs die Absicht Guido's die alten Namen zu verdrängen, sonst hätte er wohl nicht noch eine zweite Silbenreihe angewendet und in seinen Werken ausschließlich die Buchstaben gebraucht. Wohl aber ist daran festzuhalten, daß es ursprünglich galt, die Ähnlichkeiten der Töne der Skala zu beleuchten und die verwandten Töne zu Gruppen, den modi, zusammenzufassen, welche eigene, von einander verschiedene proprietates besitzen. Hieraus ergiebt sich unbedingt die Notwendigkeit, nicht blos das eine Hexachord *C—a*, für welches der Hymnus notiert ist, in die Betrachtung zu ziehen,

sondern gleichzeitig auch das andere *G—E*, will man ein richtiges Bild von dem Entstehungsgrunde der Hexachord-Solmisation gewinnen. In dem Hexachord *G—E* durfte Guido die Melodie nicht notieren, weil dann der Gesang keinem der acht Kirchentöne angehört hätte, für die es ein Gesetz war, daß sie mit einer der 4 *finales* schließen mußten. Aber erst durch die zusammenfassende und vergleichende Betrachtung beider Hexachorde sind die Begriffe *similitudo tonorum*, *modus*, *proprietas* entstanden. Daher ist es nicht unwahrscheinlich, daß Guido die Hymne *Ut queant laxis* nicht blos innerhalb des notierten Hexachordes hat singen lassen, sondern auch in dem von *G—E*. Der andere Hymnus aber eignete sich nur für das von *C—a*, weil vier der Silben eine feste Beziehung zu den Tönen *C D E F* hatten und das Ansehen von absoluten Tonnamen bekamen.

Wir können es wagen, noch etwas weiter in die Entwicklungsgeschichte der Solmisation einzudringen. Guido sagt in dem uns als Fundgrube dienenden Brief an Frater Michael nach der Auseinandersetzung der modi: »Einige aber, die weniger Einsicht haben in diese Verschiedenheit, schieben bei den *acutae* (*a—d*) einen Ton ein zwischen den ersten und zweiten, damit 2 zweite wären und zwei Ganztöne und ein Halbton nach *D E F*, ebenso wie nach *a* ♮ *c* nach oben folgten nnd wiederum die *acutae d e f* um zwei Ganztöne erniedrigt werden könnten wie *a b c*, damit keine Verschiedenheit wäre zwischen *D E F* und *a* ♮ *c* und das, was auf a ♮ *c* gesungen wird, auch auf *D E F* gesungen werden könnte.

Damit aber den einzelnen Tönen ihre proprietas verbleibe, ist es besser, daß die Natur der Gesänge beachtet werde, und wenn der Gesang drei Ganztöne (den tritonus) zuzulassen scheine, soll das nur stattfinden bei *F*, *G*, *a*, wenn aber nach zwei Ganztönen ein Halbton kommt, so soll das nur stattfinden bei *c d e f*, besonders da aus der Zufügung dieses Tones ♭ für die Anfänger die größte Verwirrung entsteht.«

Guido will also von der Einschiebung des ♭ nichts wissen, er wird daher auch nicht das dritte Hexachord *f—d* gebraucht haben. Wir sahen, wie ja auch thatsächlich in jener alten Handschrift der Bibl. Vallicell., *Liber argumentorum* betitelt, nur die fünf Hexachorde auf *Γ C G c g* zur Verwendung kommen. Obgleich schon die Theorie von der Verwandtschaft der Töne die Bildung der Hexachorde genügend zu beweisen scheint, kommt doch noch eine Eigentümlichkeit derselben, ihre Dur-Natur, in Rechnung, die die Hexachordenlehre erst eigentlich volkstümlich machte. Riß man die Anfangssilben der Halbverse aus dem Zusammenhang der Melodie heraus, in dem man sie zur Übung als *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* anstimmte, so fiel natürlich ihre Beziehung zu der Tonart des Stückes, dem ersten Kirchentone, fort, und sie mußten den unbefangenen Hörer als ein Durhexachord erscheinen. Hier fand man einen Nachhall der

alten Psalmodie, die auf ein Durtetrachord aufgebaut war und die, wenn auch im Weichen begriffen vor den griechischen Tonarten, noch kräftig genug war, um ihnen ihren Stempel aufzudrücken.

Man erweiterte bekanntlich die Tonarten mit Mollcharakter so, daß sie mit einem Durtetrachord begannen. Der Umfang des I., III. und VIII. Tones wurde demnach unten bis *C* ausgedehnt; bei dem auf *F* und *G* beginnenden V. und VII. Tone, war dies infolge des bereits vorhandenen Durtetrachords nicht notwendig. Hier zeigte sich aber der Einfluß der Psalmodie in anderer Weise. Man verwendete ♭ statt ♮ in allen Fällen, wo es mit *F* in Beziehung trat. Dies geschah sogar bei dem in *G* schließenden Tone, so bald man den Gesang nicht auch mit diesem Tone, sondern mit *F* begann, überhaupt seinen Umfang nach unten um eine Tonstufe ausdehnte. Alles dieses mag wesentlich zur raschen Verbreitung des Hexachordensystems beigetragen haben, gab aber auch gleichzeitig den Anstoß zu seiner weiteren Entwickelung. Denn es war unausbleiblich, daß der Ton b einen unstäten schwankenden Charakter annehmen mußte, da man sich nicht entschloß, dem b rotundum einen eigenen Namen zu geben. Wir hörten bereits von Aribo den Grund dafür. Während die übrigen sechs Töne unveränderlich und fest waren, schien der siebente Ton in seiner Höhe abhängig von ihnen; dadurch büßte er seine Selbständigkeit und Gleichberechtigung mit den andern ein. Diese Abhängigkeit verriet sich auch in der Praxis dadurch, daß er niemals einen Gesang beginnen durfte, eben wohl deswegen, weil er erst bestimmt wurde durch gewisse andere Töne, zu denen er in Beziehung trat. Bis in das späteste Mittelalter hinein, ja weit über dasselbe hinaus, hat sich diese Anschauung vom Tone b erhalten. So sagt *Hubmeyer*[1]: »Alle Silben werden auf bestimmte Töne bezogen, nur *si* nicht.« Ähnlich spricht Maillart[2]: »Wenn man von *la* aus vorwärtsschreitet, so giebt es keine bestimmte Messung zum folgenden Ton, weil das eine Mal ein Ganzton, das andere Mal ein Halbton folgt. Daraus erhellt, daß, weil es keinen bestimmten Ton nach *la* giebt, es auch nicht mehr als die sechs oben citierten Silben geben kann.«

Die letzten Worte beweisen so recht, wie vortrefflich die Hexachordenlehre mit den sechs Silben der Auffassung von dem Ton b entsprach, obwohl sie ursprünglich gar nichts mit ihm zu thun gehabt hatte. Denn Guido tritt mit aller Energie für eine reine diatonische Skala ein. Allein das natürliche und durch die alte Psalmodie gestärkte Dur-Empfinden war stärker als seine Autorität und machte das Bedürfnis nach ♭ neben ♮ immer dringender. Außerdem war es von vorn herein ja in die Skala mit aufgenommen worden. Mit seiner Verwendung wuchs aber

1) Disputationes quaestionum illustrium, philosophicarum, misicarum etc., Jena 1609.
2) Siehe S. 548 Anm. 5.

wieder die Verwirrung, doch wies das Dur-Empfinden, wie oben schon angedeutet, von allein darauf hin, wie die Schwierigkeiten zu beseitigen wären. Die Regeln für die Verwendung des ♭ waren ganz im Sinne der Hexachordenlehre und endeten schließlich in ihr, in dem sie zur Bildung des neuen Hexachordes *f—d* führten. So ließ sich leicht alles Wissenswerte für den Sänger in einem System vereinigen. Insofern es zu dem Charakteristikum der mittelalterlichen Skala gehörte, das b rotundum neben b quadratum zu enthalten, kann man erst mit Zufügung dieses dritten Hexachords die Entwickelung des Systems als abgeschlossen ansehen. Objektiv betrachtet ist es aber schon ein zusammengesetztes zu nennen und läßt nicht mehr zweifelhaft, auf welchem Wege es sich logisch weiter entwickeln muß, sobald neue chromatische Elemente in die Skala hineinsickern.

Für den Laien und Unbefangenen mußte es wie ein Sieg des alten Dur-Gefühls erscheinen, das den Kampf mit den griechischen Tonarten endlich bestanden hatte und dem Volk die langersehnte Einheit zur Gliederung und Erklärung des Tonsystems schenkte. Ein Gedanke daran, wie stark die alte Psalmodie an der Bildung des Guidonischen Hexachordensystems, zum mindesten an seiner Volkstümlichkeit beteiligt gewesen, scheint Zacconi vorzuschweben, wenn er den Ausdruck *salmeggiare* für solmisieren gebraucht[1]). Vielleicht ist in letzterem Wort derselbe Stamm enthalten; auch der Ausdruck *lectio musica*[2]) weist auf die Verwandtschaft mit der Psalmodie hin, in der die Wendung *psalmos legere* das Seitenstück dazu bilden würde.

Mit den vorausgegangenen Phasen der Theorie verglichen stellt sich das neue System nicht als ein Rückschritt dar, sondern erstens als eine Erweiterung und Neubelebung des natürlichen angeborenen Dur-Empfindens. Zweitens bringt es eine Reihe meist sehr sangbarer Tonnamen, welche dazu dienten, das gesamte System nach Einheiten zu gliedern und vermöge ihrer lebhaften Associationen mit den Tönen zur raschen Orientierung beim Singen beizutragen. Drittens ist es infolge der Gliederung in Einheiten eine Vertiefung des gesamten Tonkomplexes in modulatorischer Hinsicht. Das alte griechische Tetrachord der Synemmenon, von dem bisher nur noch das b rotundum in der Skala hervorgetreten war und die Diatonik zu verwirren drohte, trat hier in erweiterter Gestalt von neuem auf als *hexachordum molle f—d.* Daneben aber tauchte noch ein zweites auf als *hexachordum durum g—e,* in der Mitte stand als vermittelndes das *hexachordum naturale.* Das relativ unselbständige Wesen des Tones b zeigte sich deutlich in dem Fehlen eines eigenen

1) Prattica di musica, I. Teil, Buch IV, Kap. 22.

2) Pexenfelder, Apparatus eruditionis per omnes artes, cap. 59, Seite 349.

Namens, seiner Doppelnatur aber wurden die *hexachorda molle* und *durum* gerecht, in deren einem nur das b rotundum, in deren anderm nur das b quadratum seinen Platz gefunden hatte, sodaß auf diese Weise innerhalb des Hexachordes jeder Zweifel ausgeschlossen war. Die Silben *mi fa* bezeichneten stets den Halbtonschritt.

Damit war für die damalige Zeit das denkbar Günstigste erreicht und Guido und seine Nachfolger hatten ihre Aufgaben zur allgemeinen Zufriedenheit erfüllt. Die Tonbenennung hatte die Tonbezeichnung überflügelt, sie faßte das System dem Stande der damaligen Musik entsprechend in vertiefter Weise auf und vermochte sogar den Halbtonschritt kenntlich zu machen, ein Vorzug, der der Tonbezeichnung mit den sogenannten Gregorianischen Buchstaben ganz abging.

V.

Das theorema troporum des Wilhelm von Hirschau. — Anwendung des Guidonischen Systems. — Zunahme der Schwierigkeiten, Abnahme der Bedeutung dieses Systems.

Bevor wir die Handhabung des neuen Solmisationssystems betrachten, müssen wir noch eines Silbenpaares gedenken, das sich bei einem andern Theoretiker, einem jüngeren Zeitgenossen Guido's, findet und das später zur Zeit der Einführung der siebenten Silbe wieder auf der Bildfläche erscheint. Es handelt sich um die beiden Silben *se* und *sy*, die Wilhelm von Hirschau in seinem *theorema troporum* vorbringt[1]). Unter *tropus* versteht Wilhelm authentische und plagale Tonreihe zusammengenommen. Bei der Konstruktion seiner Anschauungstafel geht er von den Tetrachorden *A B C D (graves)*, *D E F G (finales)*, *a b c d (acutae)*, *d e f g (excellentes)* aus, sie gehören alle einer Quartengattung, der ersten, an. Er ordnet sie folgendermaßen in Reihen:

D	G	d	g
C	F	c	f
B	E	b	e
A	D	a	d

und erreicht damit, daß jede der wagerechten Reihen die Haupttöne (*chordae principales*) eines *tropus* enthält. Da aber die drei oberen Reihen nicht bloß die Haupttöne des zweiten, dritten und vierten *tropus*, sondern auch gleichzeitig die zweiten, dritten und vierten Tetrachordtöne des ersten *tropus* sind, so kann man sich aus diesem die drei andern entstanden denken, indem man statt der ersten Tetrachordtöne das eine Mal alle zweiten, dann alle dritten, schließlich alle vierten des ersten *tropus* setzt. Die Ausführung dieses Gedankens an unserer Figur, also eine

1) Gerbert, Scriptores II, 180.

Verschiebung der untersten (ausgefüllten) Tonreihe nach links läßt sich bewerkstelligen, ohne daß dabei einer der die jeweiligen Haupttöne bezeichnenden Buchstaben aus der ursprünglichen senkrechten Anordnung heraustritt. Der Grund hierfür liegt eben in der gleichartigen Natur der Tetrachorde. Diese Eigenschaft verwertet Wilhelm beim Bau seines *theorema*. Die Intervalle des *tetrardus* leitet er direkt aus der Teilung der Monochordsaite ab und bestimmt dann durch Fällen von Senkrechten die Orte für die Haupt- und Nebentöne der übrigen 3 *tropi*, soweit ihre Lage einem der Teilpunkte der Monochordsaite entspricht. Die noch fehlenden Töne müssen durch besondere Teilung, wie sie am Monochord vorgenommen worden war, bestimmt werden. Dazu bemerkt Wilhelm:

»Gemäß dieser Abmessung in lauter durch Punkte abgegrenzte Strecken wirst du daher, nachdem du an den einzelnen Schnittpunkten die Buchstaben hinzugesetzt hast, den ganzen Bau sehr leicht überschauen. Aber weil eine ein wenig verwirrende Schwierigkeit dadurch entsteht, daß die Messung eines jeden tropus an bestimmten Orten das Synemmenon hat, so unterscheiden wir die Synemmena und die ihnen zunächst liegenden Halbtöne durch zwei Silben *sy* und *se*. Mit den Buchstaben, denen *sy* hinzugefügt ist, bezeichnen wir die Synemmena, mit denen aber, denen *se* hinzugefügt ist, die den Semitonien benachbarten Stellen.«

Danach erhält das *theorema* umstehendes Aussehen:

Das Werk Wilhelms ist von Hans Müller übersetzt und besprochen worden. Die Hinzufügung der beiden Silben *sy* und *se* aber findet bei ihm keine Beachtung, er hielt also wohl ihren Zusammenhang mit der Guidonischen Solmisation für ausgeschlossen. Wir pflichten ihm hierin bei. Zweck der Konstruktion ist, wie aus dem ganzen Gedankengang Wilhelms hervorgeht, nicht der, die *modi vocum* darzustellen, sondern es gilt vor allem, den Bau, die innere Struktur der *tropi* zur Anschauung zu bringen. Man kann ja freilich auch die *modi* an der Tafel demonstrieren, aber sie treten doch nicht so plastisch hervor. Hätte Wilhelm eine Ergänzung der 6 Silben angestrebt, so würde er sich doch bei seiner Hineigung zur Kritik auf eine nähere Erörterung der Frage eingelassen haben, er erwähnt aber die Silben mit keinem Worte. Diese Thatsache spricht sehr für die Richtigkeit der Annahme Müller's, daß die Entstehung des Werkes in die Jugendzeit Wilhelms zu verlegen sei, wo er jedenfalls die Guidonischen Silben noch gar nicht kannte. Um so mehr verdiente sein *theorema* Beachtung als eine Art Gegenstück zu dem Hexachordensystem, indem es gerade den Ton durch Namen auszeichnet, der allein bei Guido keinen Namen hat. Beide Darstellungen verhalten sich ähnlich zu einander wie das Positiv und Negativ eines und desselben Bildes. Der Vorzug jedoch gebührt der Methode Guido's. Das System Wilhelms gründete sich ganz auf die Anschauung. Dabei machten sich,

Das *theorema troporum* des Wilhelm von Hirschau.

	Γ	A		B	C	D	E	F	G	a	♭	♮	c	d	e	f	g	a a	♭ ♭	♮ ♮	c c	d d
Tetrardus	Γ	A	sy	B	C	D	E	F	G	a	♭ sy	♮ se	c	d	e	f	g	a a				
Tritus		Γ		A	B	C	D	E	F	G	a	♭ sy ♮ se	c	d	e	f	g	a a				
Deuterus			Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭ sy ♮ se	c	d	e	f	g	a a				
Protus				Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭ sy ♮ se	c	d	e	f	g	a a			

so geistreich auch die Orientierungstafel ersonnen war, zwei Übelstände geltend: Infolge der Übertragung der Monochordmessung auf die *tropi* verändern sich erstens die Strecken, die Ganzton- und Halbton-Intervalle, stetig. Zweitens kommt nicht einmal den gleich benannten Strecken der 4 *tropi* gleiche Länge zu. Wenn auch der mit dem Gebrauch des Monochordes vertraute Sänger gewöhnt war an das Zusammenrücken der Schnittpunkte bei zunehmender Tonhöhe, so kann man doch nicht behaupten, daß diese Veränderlichkeit und Verschiedenheit der Strecken die Klarheit der Darstellung gefördert hätte. Dazu kommt noch, daß die Raumvorstellungen sich nicht allzuleicht mit den Tonvorstellungen assoziieren. So wird es erklärlich, daß bei allem Ansehen Wilhelms als eines hervorragenden Theoretikers sein *theorema* keine Verbreitung fand. Es tritt uns nur noch einmal bei Otker Ratisbonensis[1]) entgegen. Wie ganz anders gestaltete sich das Schicksal der Lehre Guido's. Es ist das große Verdienst dieses Mannes, zum Träger seiner Methode die natürlichste der Verschmelzungen, die von Wort und Ton, gewählt zu haben, wodurch der Sänger auf leichte Weise das Tonsystem zu seinem geistigen Besitztum machen konnte. Ein Ideal von Solmisationssystem ist aber das Guidonische auch noch nicht, wie wir gleich sehen werden.

Um zu wissen, in welchem Hexachord man sich befand und wie weit das nächste, das man aufsuchen mußte, abstand, war es nötig, nebenbei die *claves* der Skala zu verfolgen. Guido soll sie zu dem Zwecke auf die Spitzen und Gelenke der Finger der linken Hand verteilt haben in einer Spirallinie, deren äußerster Punkt sich auf der Daumenspitze befand und den clavis *Γ* faßte, welchem *ut* entsprach. Sodann folgten *A re* auf dem Gelenk des Daumens, *B* ♮ *mi* auf seiner Wurzel, *C fa-ut*, *D sol-re*, *E la-mi* und *F fa-ut* auf den Wurzeln der andern vier Finger, zuletzt des kleinen, darauf *G sol-re-ut* und *a la-mi-re* auf dessen Gelenken, ♭ *fa* ♮ *mi* auf seiner Spitze, von dieser zu den andern springend *c sol-fa-ut*, *d la-sol-re* und *e la-mi*, an den beiden Gelenken des Zeigefingers *f fa-ut*, *g sol-re-ut* und auf denen der beiden mittleren $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{a}$ *la-mi-re*, $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$ *fa* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$ *mi*, $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$ *sol-fa*, $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}$ *la-sol*, als letztes $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{e}$ *la-mi*, welches als überzählig über der Spitze des Mittelfingers schwebte.

Wenn Guido hier ein Verdienst zufällt, so kann es nur das sein, die *claves* in dieser eigentümlichen Linie angeordnet zu haben, denn der Gedanke, zur Veranschaulichung der Intervalle und Töne die Hand zu benutzen, ist uralt[2]), und wir wissen, daß die orientalische und griechische

1) Gerbert, Script. I, 348.

2) Amiot, *Mémoires concernant les Chinois.*

Cheironomie in die christlich-abendländische Kirche überging und von ihr weiter fortentwickelt wurde[1].

Die Guidonische Hand hat einen Übelstand, sie stellt die *claves signatae* nicht an hervorstechende, augenfällige Plätze. Diesem Mangel hilft in glücklicher Weise folgende Einteilung ab, die sich, wie es scheint, zuerst bei Lusitano[2]) findet und durch Faber[3]), Gumpeltzhaimer[4]) und andere auch Verbreitung in Deutschland gefunden hat. Hier wird beim Daumen von der Spitze zur Wurzel gerechnet, bei den andern aber der Reihe nach von der Wurzel zur Spitze, so daß die *claves signatae* *Γ ut*, *F fa-ut*, *c sol-fa-ut*, *g la-sol-re* und $\overset{d}{d}$ *la-sol* sämtlich auf den Spitzen der Finger zu stehen kommen.

Die Mutationen waren das wichtigste und schwierigste Kapitel der Solmisationslehre. Da sich die Maßeinheiten des Systems nicht einfach mit Anfang und Ende ablösten, sondern einander überdeckten, so daß die meisten Töne zwei oder drei Namen erhielten, also zwei oder drei Hexachorden angehören konnten, war natürlich auch die Mannigfaltigkeit, von einem Hexachord in ein anderes zu gelangen, eine sehr große. Auf allen Tonstufen, die zwei Namen trugen, waren zwei Mutationen möglich, eine abwärts und eine aufwärts, ihre Umkehrung. Diese fanden statt bei den acht Tönen *C fa-ut*, *D sol-re*, *E la-mi*, *F fa-ut*, *c la-mi*, *f fa-ut*, $\overset{c}{c}$ *sol-fa*, $\overset{d}{d}$ *la-sol*. Dagegen ließen die Töne *b fa ♮ mi* und $\overset{b}{b}$ *fa* $\overset{♮}{♮}$ *mi* keine Mutationen zu, da das *b fa* von dem *b mi* ja verschieden war. Jede der sechs Tonstufen mit drei Silben *G sol-re-ut*, *a la-mi-re*, *c sol-fa-ut*, *d la-sol-re*, *g sol-re-ut* und $\overset{a}{a}$ *la-mi-re* erlaubten drei Mutationen *ad ascendendum* und drei *ad descendendum*. Es konnten also im ganzen System theoretisch nicht weniger als 52 Mutationen ausgeführt werden. Von ihnen hatten aber jene 20 wenig praktische Bedeutung, welche vom *hexachordum durum* direkt ins *hexachordum molle* oder umgekehrt führten[5]). Man suchte die gleichwohl immer noch verwirrende Anzahl einzuschränken und stellte die Regel auf, nur im Notfall, also so spät wie möglich zu mutieren. Doch ist es zu einem festen Kanon für die Mutationen nie gekommen. Sehr verbreitet war es, dieselben beim Aufsteigen

---

1) Oskar Fleischer, Neumenstudien I, Kap. I und II.

2) *Introduzione facilissima*, Rom 1553.

3) Compendium, Aufl. von 1576.

4) Compendium, Augsburg 1600.

5) Nach Glarean, Dodecachordon lib. I, Kap. VI, S. 14 kamen solche Modulationen am Schlusse von Gradualien vor, und nur in solchen Fällen will Glarean sie dulden.

mit *re*, beim Absteigen aber mit *la* auszuführen[1]). So solmisiert Ottomar Luscinius[2]) den V. und VI. Kirchenton *ut re mi fa sol re mi fa re mi* . . . und abwärts *fa mi la sol fa la sol fa mi la* etc., wobei er mit *F* unter *Γ* anfängt, also noch ein achtes Hexachord dem System zufügt. Nach demselben Schema wird auch die *C*-dur-Reihe solmisiert, die das Tonmaterial für alle anderen Kirchentöne enthält, mithin auch den Grundstock für ihre Solmisation abgiebt. Indem man bei der abwärts gehenden Tonleiter *fa la* solmisierte, ließ man schon die Regel außer Acht, den Halbtonschritt stets durch *mi fa* zu bezeichnen. Auch noch in einem andern Falle wich man davon ab, nämlich da, wo die Melodie sich nur um einen Halbton über den sechsten Ton des Hexachords erhob; dann mutierte man nicht vorher, sondern sang *la fa* (*una nota super la semper est canendum fa*). Die Anwendung der Silbe *ut* war am beschränktesten. Sie kam nur dann vor, wenn die Melodie nicht tiefer ging als bis zum Anfangston eines Hexachordes.

Bedeutend schwieriger als tonleiterartige Gänge waren Sprünge in der Melodie zu solmisieren. Dies nannte man *mutatio in mente*, weil alle auszulassenden Töne mit in Berechnung gezogen werden mußten. Gerade hier mußte die Notwendigkeit der *claves* immer wieder hervortreten.

Wenn daher Vicentino[3]) berichtet, daß man in gewissen Teilen Ungarns nie anders als mit den *claves* solmisiert hätte, wenn ferner Zacconi[4]) sich für die neue Art, mit den *claves* allein zu solmisieren, begeistert, so ist das lediglich auf die Überlegung zurückzuführen, daß die *claves* doch die Hauptsache beim Mutieren sind.

So lange indessen die Tonskala nicht mehr Halbtonschritte aufwies als die, welche in den drei Hexachorden durch *mi fa* fest bestimmt waren, entsprach das System allen Anforderungen. Und war die Mutation auch nicht leicht, so konnte man doch innerhalb eines Hexachordes nicht irren und glaubte sich reichlich dadurch entschädigt. Es schien eigens dazu ersonnen, die großen Schwierigkeiten, die aus der Wahl zwischen Ganz- und Halbtonschritt entstanden, zu beseitigen, indem man sich einfach der Führung der Silben überließ, die nur zwischen *mi* und *fa* den Halbtonschritt enthielten. Dieser Vorteil wäre verloren gegangen, wenn man mehr als sechs *voces* zugelassen hätte. Er wurde wohl deswegen so hoch geschätzt, weil der Anfänger den immer mehr in Gebrauch kommenden Gesängen in den fremdartigen Kirchentönen verständnislos gegenüberstand

1) Nach diesem Gebrauch hießen *ut, re, mi ascendentes, la, sol, fa descendentes.* Buttstedt nennt diese Regel uralt und führt die von ihm angeführten Regeln auf sie zurück (*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La tota musica*).

2) *Institutiones*, 1516.

3) *L'antica musica*, Rom 1555, Kap. 3.

4) *Prattica di musica*, P. 1, Kap. 59.

und ihm sein natürliches Dur-Empfinden jeden Augenblick einen Streich zu spielen bereit war.

Doch haben wir bereits eine Ausnahme kennen gelernt, wo man sich der Bequemlichkeit zu Liebe von der Regel, stets *mi fa* auf den Halbtonschritt zu singen, befreite. Was man sich hier ohne zwingende Verhältnisse gestattete, sollte sich mit dem Aufkommen der *musica ficta* zum notwendigen Übel, zur Qual und Pein der Schüler herausbilden. Als sich unter dem Einfluß der mehrstimmigen Musik nach und nach Alterationen der Tonstufen einstellten, die sogenannten fingierten Töne wie *fis*, *cis*, *es* etc. accidental oder auch regulär bei Transponierung der Tonarten ins *molle* oder *durum*, kam man mit den Gesetzen des Solmisationssystems in Konflikt; *mi* und *fa*, die bisher nur auf den *claves e f*, *a b*, *h c* gesungen wurden, sollten nun auch auf andere *claves* wandern.

Die ersten alterierten Töne waren naturgemäß *es* und *fis*, die in der Pythagoräischen Quintenreihe den Grundtönen des Systems zunächst liegenden Quinten. Für *es* gelangte man frühzeitig zu einem Namen. Aus der Analogie des *es e* mit *b fa ♮ mi* ergab sich für *es* die Silbe *fa*; um so leichter kam man zu diesem Entschluß, als beiden Tönen bereits die Silbe *mi* gemeinsam war. An diese Neuerung hätte sich ohne weiteres die Bildung eines neuen Hexachordes auf *b rotundum* schließen können. Doch erschien das damals noch ungeheuerlich, da die *claris b* ja keine bestimmte Tonhöhe besaß. Später allerdings überwand man dieses Bedenken.

Bei den andern Alterationen wußte man sich nicht so geschickt aus der Schlinge zu ziehen und mußte daher auf die Befolgung der Hauptregel verzichten. Damit verloren die Hexachorde ihren Durcharakter, und der Zweck des Systems verdunkelte sich. Es war daher noch am gescheitesten, die Unzulänglichkeit des Systems, fingierte Gesänge nach den alten Regeln richtig zu solmisieren, einzugestehen und sich auf den *cantus planus*, der sich seiner Einfachheit wegen noch am besten mit dem System vertrug, zu beschränken, wie jener alte Praktikus that, den Speer[1]) aufforderte, einen doppelt harten und weichen Gesang zu solmisieren. Er antwortete ganz einfach, das wäre wider die Natur und sein Gewissen.

Einen Weg gab es jedoch, die alte Hauptregel und die Dur-Natur der Hexachorde zu erhalten. Man brauchte das System nur durch neue Hexachorde zu erweitern. Ambros[2]) behauptet, daß man aus Respekt vor überkommenen Traditionen und der Konsequenz der Diatonik zu Liebe diesen entscheidenden Schritt nicht wagte. Für Deutschland mag dies

---

1) Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst, Ulm 1687.

2) Geschichte der Musik, Bd. II, S. 202.

gelten, aber auch nicht ohne Einschränkung, wenigstens in der letzten Epoche des Hexachords, denn Buttstedt bringt in seinem oben zitierten Werk die Hexachordsilben auch auf den Tonstufen *d*, *a*, *e* und anderen; für Italien beweist aber bereits Lusitano das Gegenteil. Er führt in seiner *Introduzione* allerdings nur accidental auf den Tonstufen *d*, *a*, *e* und sogar *h* neue Hexachorde ein[1]. Dieser Versuch, die verloren gegangene Logik des Systems wieder herzustellen, hat entschieden befruchtend und belebend auf die Zeitgenossen und die Nachwelt eingewirkt, denn hundert Jahre nach Lusitano hält es Avella[2]) für notwendig, neben der Guidonischen Hand, die für die Psalmodie und die nicht transponierten Gesänge allein schon kaum ausreichte, noch drei andere Hände für die *musica ficta* zu lehren. Avella gehört einer Zeit an, in der der Kampf um eine neue Einheit zwar schon in voller Heftigkeit entbrannt war, aber Italien noch nicht erfaßt hatte, das sich am längsten der Guidonischen Hexachordenlehre bediente. Daher läßt sich gerade in diesem Lande der konservative Entwickelungsgang des Systems am besten verfolgen. Die neuen Hände enthalten die Hexachorde auf den Tonstufen *d*, *e* und *b*.

Sie sind nur für je zwei Hexachorde berechnet, die im Verhältnis von Tonika zu Dominante stehen. Es genügen zwei, da ein drittes Hexachord mit einem der beiden schon die Relation von *hexachordum molle* zu *durum* oder umgekehrt bilden würde, mithin auch nicht in direkte Beziehung zu ihm beim Mutieren treten konnte. War aber die Modulation eine weiter ausholende, so hatte man ja eine Menge Hände zur Auswahl. Es war daher nicht notwendig, einer jeden Hand wie der Guidonischen so viele Bedeutungen und Namen aufzupacken; man begnügte sich mit den Silben, die nötig waren, um (in einer Tonart) in einer Transposition solmisieren zu können. Zu den Schwierigkeiten des Mutierens innerhalb einer transponierten Kirchentonart kam also noch die, sich die richtige Hand auszuwählen, was bei plötzlichen, weiter ausholenden Modulationen manche Verlegenheiten bereiten mußte.

Ob man also das erweiterte System wählte oder mit dem alten, so schlecht es gehen wollte, auszukommen suchte, indem man den Solmisationsregeln bei fingierten Tönen und den Transpositionen Gewalt anthat, in jedem Fall hatten sich durch den chromatischen Ausbau der Skala die Schwierigkeiten beim Mutieren so gehäuft, daß sie ein Kreuz und Leid für Schüler und Lehrer bildeten und den Vorteil, den Halbtonschritt durch *mi fa* ausdrücken zu können, wo es überhaupt noch

1) Schon Hothby († 1487) geht mit der Verschiebung der Hexachorde bis zu *Fis* (= *ut*) und *Des* (= *ut*) (Riemann, Geschichte der Musiktheorie des IX. bis XIX. Jahrhunderts, Leipzig 1898, S. 300).

2) *Regole de musica*, Rom 1657.

möglich war, zehnmal überboten[1]). Es mußte sich daher nach und nach die Ansicht entwickeln, daß es besser sei, ganz und gar auf diesen Vorzug der Solmisation vor der Bezeichnung zu verzichten und lieber die unnötig erschwerende Mutation innerhalb jeder Tonleiter abzuschaffen, indem man analog den sieben Buchstaben auch sieben Silben verwendete.

Aber nicht bloß die Quälerei des Mutierens ließ allmählich den Gedanken an eine Erweiterung des Hexachordes aufkeimen, es hatten sich überhaupt die Faktoren verändert, die seinerzeit zur Entstehung des Systems Veranlassung gegeben hatten.

Die Lehre von den *proprietates tonorum*, der melodischen Verwandtschaft der acht Kirchentöne, hatte mit der Entwickelung der mehrstimmigen Musik einer tieferen Auffassung, der harmonischen, weichen müssen. Dies bekundete sich unter anderem auch in dem Aufkommen eines eigenen Namens für die Quinte der Tonika. Salomon de Caux[2]) berichtet, daß einige Moderne sie Dominante nennen.

Das Dur-Empfinden hatte sich zum großen Teil durch die Hexachordlehre selbst mächtig gekräftigt und drängte nach seiner Anerkennung in der Theorie. Zarlino[3]) gewährt sie ihm; er giebt zum ersten Mal eine neue Gruppierung der Oktavengattungen, in der die von *C* zu *c* den ersten Platz einnimmt, während man bisher unter dem Einfluß und Banne altehrwürdiger Tradition die Gattung *D—d* als den ersten Kirchenton und erste Oktavengattung angesehen und erst seit Glarean[4]) die von *C—c* als die sechste, ebenfalls neben den andern berechtigte Tonart zu betrachten angefangen hatte. Die Neuerung Zarlino's mußte natürlich auch für die Entwickelung der Solmisation von großer Bedeutung werden.

Für die Bevorzugung des Hexachordes hatte der Sänger nicht mehr dasselbe Verständnis wie früher. Der Unterschied zwischen dem *clavis b* und den andern hatte sich in der Praxis ausgeglichen, denn diese wurden gleichfalls alteriert, während man auf ♮ und ♭ sogar selbständige Hexachorde aufbaute, wenn das auch äußerlich an der Gestalt des am Monochord konstruierten Gesangssystems noch nicht zur Geltung gelangt war. Überall ist in den Lehrbüchern nur die Abbildung des Guidonischen Systems zu finden. Der Sänger faßte ferner die Durtonleiter als Einheit auf; auch dabei war die Sechszahl der *voces* hinderlich, die ihn zur vor-

1) Welch schmerzliche Bedeutung die Solmisation im Leben der Schüler damals hatte, wird einigermaßen vorstellbar, wenn man liest, daß das Wort *solfa* im übertragenen Sinne ganz gewöhnlich für Mühe, Arbeit, Strafe, Prügel und ähnliche verwandte Begriffe gebraucht wurde.

2) *Institutiones*, 1615.

3) *Dimostrazioni harmoniche*, lib. I, rag. 5, diff. 8.

4) *Dodecachordon*, lib. II, cap. VII.

zeitigen Mutation *per synaphen* zwang, kurz, es konnte ihm nur beschwerlich sein, die Bedeutung und Gleichberechtigung des siebenten Tones beim Solmisieren nicht anerkennen zu dürfen. Was kümmerte ihn die Theorie, die das begründet fand wegen der Unbrauchbarkeit der auf diesem Tone sich erhebenden Oktavengattung?

Nur für den Kontrapunktiker hatte das Hexachord seinen Wert nicht verloren, da das Prinzip der genauen Nachahmung einer Melodie auf ihm beruhte. In diesem Sinne ist das System auch heutigen Tages noch bedeutungsvoll und wird es auch immer bleiben, so lange man an der strengen Nachahmung in der Diatonik Gefallen findet. Gerade diese Kunstrichtung stand in jener Zeit, wo sich das Hexachord im Gesangunterricht überlebt hatte, in hohem Ansehen, und das erklärt zum großen Teil den zähen Widerstand, den man drei Jahrhunderte lang in den erbittertsten Kämpfen der Anerkennung und Einführung der siebenten Silbe entgegensetzte. Erst um die Wende des XVII. zum XVIII. Jahrhundert erscheint das Hexachordsystem fast überall von dem neuen System verdrängt, das die Durtonleiter unverstümmelt zur Einheit erhebt. Dieser Kampf gehört zu den interessantesten Kapiteln der Musikgeschichte, nicht bloß weil sich jede Nation mit ihren besten Kräften daran beteiligt hat, sondern auch weil er von zweien derselben in besonders charakteristischer Weise ausgefochten worden ist.

VI.

Das Oktochord als Solmisationseinheit bei Ramis, Anselm und Waelrant.

Dem Spanier Bartolomeo Ramis gebührt die unbestrittene Ehre, allen andern weit voraus, noch ehe die erwähnten Schwierigkeiten beim Gebrauch des Systems den Gipfel erreicht hatten, noch ehe seine Bedeutung anfing zu erlahmen, den ersten kühnen Ansturm auf das Hexachordensystem und die damit verbundene Solmisationsweise Guido's unternommen zu haben. In seinem 1482 zu Bologna gedruckten Traktate zieht er heftig gegen dasselbe zu Felde, indem er erklärt: »Guido hat die sechs Silben zwar nur gelegentlich angewendet, da alle Beispiele in seinen Werken mit den Gregorianischen Buchstaben wiedergegeben sind. Seine Schüler aber haben sich derartig an die Silben gekettet, daß sie sie durchaus als notwendig für die Musik erachten. Das ist aber lächerlich.« Er verwirft sie und führt acht neue ein, die Silben der Worte *psal-li-tur per vo-ces is-tas*. Man würde mit Unrecht in der That des Ramis eine Bestätigung erblicken für die Aussagen des Soriano Fuertes, daß die Spanier ein Solfeggiersystem mit den acht Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ba*, *si* gehabt hätten, denn Ramis würde nicht so geringschätzig die sechs Silben Guido's bei Seite geworfen haben, wenn er in ihnen den Rest

einer altehrwürdigen Solmisationsweise seiner Vorfahren erkannt hätte[1]. Seine Neuerung hätte sich dann an die alte Tradition angelehnt und nur darin bestanden, die von Guido vernachlässigten Silben *ba* und *si* wieder in ihre alten Rechte einzusetzen. Die Einführung ganz neuer Silben beweist daher nur, daß eine Überlieferung von einem älteren Solmisationsverfahren im spanischen Volke nicht existierte, mithin auch Ramis von dieser Seite keine Anregung zukommen konnte. Daß der erste Reformator gerade ein Spanier ist, dürfte vielmehr mit dem Einfluß der arabischen Kunst in Spanien zusammenhängen. Ihr Studium verschaffte dem Forscher ein objektiveres, vorurteilsfreies Bild von der heimischen, abendländischen Musik.

Bei Ramis bezeichnen die Silben *tur-per* und *is-tas* die Halbtonschritte, *psal-tas* die Oktave *C-c*. Hierdurch wird freilich eine *mutatio per synaphen* auf *c* notwendig, sobald die Melodie sich in die Höhe erhebt. Aber mit der Einführung des Oktochords bringt Ramis das Wesen der neuen Einheit am reinsten zur Erscheinung, denn beim Singen der Tonleiter wird erst bei der Oktave als dem abschließenden Tone Halt gemacht. Im Prinzip läuft seine Oktochord-Einführung mit der *mutatio per synaphen* auf der Oktave auf dasselbe hinaus wie die spätere Erhebung des Heptachordes zur Einheit, nämlich auf Beseitigung der Mutationen innerhalb der Oktave. Bemerkenswert ist ferner, daß das ♭, das in der Skala der claves immer noch neben dem ♮ seinen alten Platz behauptete, von Ramis aus der Reihe ausgeschieden wird. Man staunt, wie klar und zielbewußt bereits hier beim ersten Mal die neue Zeit voraus empfunden ist.

Die Anordnung der Hand entspricht in treffendster Form dem neuen System. *Γ vo* steht auf der Daumenspitze, *A ces*, *B ♮ is* folgen. Auf der Wurzel des Zeigefingers kommt *C tas-psal* zu stehen, dann geht es im Bogen bis zur Wurzel des Mittelfingers, die *c tas* enthält. Auf der des Ringfingers finden wir *c psal* und schließlich auf der Wurzel des kleinen *tas*. Glücklicher konnte gar nicht die *mutatio per synaphen* auf der *clavis c* zum Ausdruck gelangen.

An den Angriff auf Guido und sein System, den Ramis ergötzlicherweise einen besseren Mönch als Musikus nennt, schließt sich ein heftiger Streit mit Burtius und Gaffori, gegen welche Ramis von seinem Schüler Spataro verteidigt wird. Nach dessen Erklärung[2]) hätte Ramis ganz Italien auf seiner Seite gehabt. Wir müssen das für ein zwar gutgemeintes aber unwahres Kompliment für seinen Lehrmeister halten, denn der Vorschlag des Ramis scheint außer Spataro keinen ernsten Anhänger

---

1) Vgl. Abschnitt III.

2) Gaspari, *Catalogo della Biblioteca di Bologna* I. 95.

gefunden zu haben, wenigstens ist sein Saatkorn in Italien nicht aufgegangen, wenn sich auch die Erinnerung daran noch erhielt, besonders in den Kreisen der Theoretiker, für die der Streit nicht ungehört verhallen konnte; auch wissen wir, daß Aaron und Bottrigari das Werk des Ramis besessen haben[1]). Die Zeit war noch nicht reif, die gewaltige Neuerung aufzunehmen und zu verarbeiten. Sollten doch noch über 70 Jahre darüber hingehen, ehe Lusitano es wagte, seine neuen Hexachorde hinzuzufügen, und Zarlino die neue Einteilung der Oktavengattungen aufstellte. Umsomehr verdient die That Anerkennung und Ramis den ersten Platz unter den Bahnbrechern für das neue System. Aus Gaspari's Notizen geht auch hervor, daß Ramis nie Vorlesungen in Bologna gehalten hat und sich schon 1491 in Rom befand, wo sich seine Spur verliert. Es scheint, als ob sich seine neue Idee in dieser Stadt am regsten erhalten hätte, denn die später von Puteanus und Banchieri zugefügten Silben *bi* und *ba* fanden hier merkwürdig schnell ein sympathischeres Entgegenkommen, so berichtet wenigstens Banchieri[2]) mit den Worten:

»Wahr ist, daß ich schon seit vielen Monaten solchen Gedanken gehabt habe, und nachdem ich ihn mit den römischen Musikern besprochen habe, rühmen sie die Silben als eine nützliche und merkwürdige Sache.«

Fast hundert Jahre noch sollte es dauern, ehe ein neuer erfolgreicherer Versuch gemacht wurde, das Hexachordensystem zu entthronen. Jetzt erst beginnt man sich in weiteren Kreisen dafür zu interessieren. Die Aussichten des alten Systems haben sich merklich verschlechtert, und der Gedanke an eine Verbesserung wurde von mehreren unabhängig von einander aufgegriffen. Diesmal sind die Niederlande der Schauplatz. Ob ein direkter Zusammenhang mit Ramis besteht, läßt sich zur Zeit noch nicht feststellen. Ausgeschlossen ist die Möglichkeit keinesfalls, da die niederländischen Musiker in Scharen von einem Lande ins andere wanderten, überall Stellung suchten und fanden, besonders aber in Italien. Ein ideeller Zusammenhang ist jedoch vorhanden. Gleich Ramis begnügen sich die neuen Erfinder zuerst nicht mit dem Heptachord als Solmisationseinheit, sondern fügen noch die Oktave hinzu. Erst später verschwindet diese, als der Rausch der Befriedigung verflogen war und der nüchternen Erkenntnis Platz machte, daß es viel notwendiger sei, auch die chromatischen Töne zu benennen als die Oktave.

Die von de Laborde[3]) aufgestellte Behauptung, daß Prasperg in seiner *Introductio musica* die siebente Silbe *si* hinzugefügt habe, ist falsch

---

1) Gaspari, Catalogo, Vol. I, Trattati di musica, Art. Ramis.

2) *Cartella* II, 1614.

3) *Essai sur la musique*, II, 22.

und von Dommer[1]) und Weckerlin[2]) bereits zurückgewiesen. Das Büchlein operiert nur mit den sechs Guidonischen *voces*. Derlei Irrtümer begegnen uns in diesem Teil der Solmisationsgeschichte mehrfach. Wir beginnen gleich mit der Berichtigung eines solchen. Mersenne erwähnt[3]): —

»Einige haben zwei neue Silben hinzugefügt, damit sie im Ganzen ebenso viel Namen wie Töne hätten: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *sy*, *o*, die in Belgien im Jahre 1547 großes Aufsehen erregten, wie Maillart *cap. X de tonis* bezeugt.«

Diese Jahreszahl wurde von Gerber mit Anselm von Flandern, von späteren Forschern, Léon de Burbure, van der Straeten mit Hubert Waelrant in Beziehung gebracht, zu dessen Leben sie anscheinend sehr gut paßte. Sie beruht aber auf einem Druckfehler oder einem Irrtum Mersenne's. Bei Maillart[4]) heißt die betreffende Stelle, nachdem er die Silben angeführt und sich gegen sie erklärt hat: »Gleichwohl wurden sie mit Beifall begrüßt, denn als ich im Jahre 1574 in Antwerpen wohnte, sprach man unter den Musikern nur von den neuen Silben«. Namen nennt er nicht, sondern sagt nur, daß einige die Silben *sy* und *o* zugefügt hätten. Die 27 Jahre, um die nunmehr die Erfindung dieser Silben uns näher rückt, beseitigen manche Schwierigkeit. Insbesondere hat der Zeitraum, den die neue Erfindung zu ihrer Verbreitung braucht, nichts Befremdliches mehr. Die einzige unaufgeklärte Frage wäre nur noch die: wer war der erste Erfinder? Jedoch ist es das Natürlichste, sich hier Maillart anzuschließen, dem ältesten unmittelbaren Zeugen, und zu glauben, daß es mehrere Erfinder gewesen sind die im Verein miteinander die Neuerung zum Besten ihrer Schüler ausdachten. Es möge dahin gestellt bleiben, von wem der beste Vorschlag ausgegangen ist, die erste Anregung hatte ja schon Ramis gegeben.

Der Bericht Maillart's findet eine Bestätigung in den andern Quellen, die wir von der neuen Erfindung besitzen. Zwei Männer werden uns genannt, Anselm von Flandern, von dem Zacconi[5]) berichtet, und Hubert Waelrant, von dem Swertius des Lobes voll ist. Beide Nachrichten sind aus relativ später Zeit, 1622 und 1628, und aus der Erinnerung aufgeschrieben, doch ist kein Grund vorhanden, an ihrer geschichtlichen Treue in den wesentlichen Punkten zu zweifeln. Zacconi's Worte lauten:

»Einer von diesen (welche neue Silben hinzufügten), war Don Anselmo,

1) Musikalisches Lexikon, Artikel *Solmisatio*.
2) *Catalogue Biographique* (*Bibliothèque du conservatoire national de musique*).
3) *Quaestiones in genesin 1623*, cap. IV, vers 24, art., 14.
4) *Les tons ou discours sur les modes*, Kap. X, S. 61.
5) *Prattica di musica*, Teil II (1622), Seite 10.

ein niederländischer Musiker des erlauchten Herzogs von Bayern, meines Herrn, von welchem mir Herr *Orlando Lasso*, Kapellmeister am genannten Hofe, als ich dort war, erzählte, daß er die beiden Silben *si* und *ho* den Skalen *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, anfügte mit der Absicht, daß man bis zur Oktave solfeggierte, ohne zu mutieren. Und er erzählte, wie es zum Lachen war, ihn einen Gesang mit beiden Bezeichnungen, nämlich dem angefügten *si* und *ho*, solfeggieren zu hören: Und, ihr Sänger, sehr oft hatten wir davon großen Spaß, wenn wir jedesmal die musikalischen Gänge von Chromen in Diminution mit genanntem *si*, *ho* solfeggierten und zum Schluß in ein tüchtiges Gelächter ausbrachen, weil wir zwischen den gewohnten Namen *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, jene fremden *si* und *ho* hörten, die von genanntem Autor beigefügt waren.«

Hier wird Anselm als der Erfinder der Silben *si* und *ho* bezeichnet. Sie weisen entschieden auf dieselbe Quelle wie die bei Maillart erwähnten hin. Dies wird noch bestärkt durch die Angabe, daß Anselm Niederländer ist, stimmt aber auch in der Zeit gut mit dem Jahre 1574 überein, um das herum die Erfindung der Silben *sy* und *o* anzusetzen ist. Denn wenn Zacconi den Anselm einen Musikus seines Herrn, des Herzogs von Bayern, nennt, so muß er damit Wilhelm V. gemeint haben, an dessen Hof Zacconi von 1591—95 weilte. Wilhelm V. kam 1574 zur Regierung, demnach muß Anselm zwischen den Jahren 1574—91 in bayrischen Diensten gestanden haben, und wir haben ihn für einen der Antwerpener Erfinder, jedenfalls aber für einen der ersten zu halten, welche die neue Erfindung nach Deutschland brachten. Es liegt bei ihm der Fall ganz ähnlich wie bei Gregorius Trechovius, den wir als den Apostel der siebenten Silbe für Dänemark und den Norden ansehen müssen. Corvinus[1]) berichtet: »Woher ich diese Meinung schon immer gehabt habe, finde ich nicht, finde aber auch niemanden, der mich eines besseren belehrt, daß nämlich aus Belgien diese neue Art des Solsisierens (es möge das Wort Entschuldigung finden, das nur zu Ehren des *si* ersonnen ist) zu uns gedrungen sei, die wir mit *si* bezeichnen. Dessen erster Erfinder ist mir unbekannt, falls es nicht Gregorius Trechovius, ein Batayer von Geburt, gewesen ist, einstmals Kapellmeister unserer Königlichen Kapelle.« Er setzt ihn um 1612 an. Nach Eitner und den Bouwsteenen[2]) füllte aber Trechovius von 1588 bis 1648 diesen Posten aus.

Wo Anselm geblieben ist, wissen wir nicht. Die Stelle bei Zacconi ist das einzige Lebenszeichen, das wir von ihm besitzen. Nur einmal noch wird der Name Anselm in einem Katalog der Bibliothek des Dandeleu als der Verfasser mehrerer Madrigale genannt. Die Sammlung ist zu Venedig gedruckt.

1) *Heptachordum Danicum*, Kopenhagen 1646.

2) I. Jahrbuch, S. 49.

Bereits bei Ramis war das Prinzip verwirklicht, das Oktochord als Einheit in der Solmisation zu setzen, und so liegt es nahe, zwischen beiden Solmisationsweisen einen direkten Zusammenhang zu vermuten, dessen Klarlegung vielleicht auch über die Herkunft der Silbe *si* neues Licht bringen würde[1]). Einstweilen dürfte wohl die annehmbarste Erklärung die aus dem Hymnus, speziell den Worten *Sancte Johannes* sein. Allerdings müßte man nach Analogie der ersten sechs Silben *sa* erwarten, was auch schon von Johann Georg Ahle[2]) hervorgehoben worden ist, doch läßt sich diese Vokalabweichung dadurch begründen, daß die neue Silbe für die hellklingende Silbe *mi* im Hexachordensystem eintreten sollte. Vielleicht nahm man auch den Vokal *i* aus dem nächsten Worte *Johannes* her, dessen J am Anfang in I umgedeutet wurde, dann wäre auch die Silbe *o* oder *ho* leicht zu erklären als der dem J folgende Vokal in *Johannes*.

Der zweite Bericht, den wir über die Erfindung der Silbe *si* haben, ist der des Swertius[3]). Der erste Abschnitt der überaus wichtigen Nachricht lautet:

»Hubert Waelrant aus Antwerpen hat die Musik in seinem Vaterlande viele Jahre gelehrt, er war der erste, der eine leichte Gesangsmethode ersonnen hat, indem über *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* zwei andere, nämlich *si*, *ut* hinzugefügt wurden. Diese Art zu singen ist von vielen für gut befunden worden, auch ich habe ihn in dieser Kunst eine Zeit lang zum Lehrer gehabt.«

Hier ist zunächst zu beachten, daß die Silbe *ho* fehlt. Trotzdem ist aber wohl ein direkter Zusammenhang mit jenen bei Maillart und Zacconi erwähnten Silben anzunehmen. Die Forschungen Léon de Burbure's haben ergeben, daß Hubert Waelrant seit dem Jahre 1544 als Sänger und Lehrer in Antwerpen nachweisbar ist und bis zu seinem Tode daselbst gewirkt hat[4]). Auch der Zeit nach scheint seine Erfindung zu der von Maillart besprochenen zu gehören. Swertius ist 1567 in Antwerpen geboren. Wenn er als Knabe in der Singschule Waelrant's Unterricht empfing, so trifft das ungefähr wieder wie bei Anselm um das Jahr 1574. Auch ein innerer Zusammenhang ist vorhanden. Daß *ut* nur die Oktave des Grundtones bedeuten soll, ist selbstverständlich. Wenn es aber trotzdem von Waelrant als eine zweite Silbe nach den Worten des Swertius hinzugefügt wurde, so kann das nur der Idee zu Liebe geschehen sein, acht Silben zu haben entsprechend den acht Tönen der Oktochordeinheit. Es hat also nur das ♮ seine Silbe erhalten und das ♭ ist wie bei Ramis und Anselm aus der Solmisationsskala gestrichen. So

1) Vielleicht *is* = *si*.

2) In den Anmerkungen zur Singekunst seines Vaters, Mühlhausen 1690.

3) *Athenae Belgicae*, Antwerpen 1628.

4) Van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas.* III, S. 201.

dürfte denn die Silbenreihe *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ho* als die ursprünglichere Fassung der neuen Erfindung anzusehen sein und die Einstellung des *ut* für *ho* schon eine praktische Verbesserung bedeuten. Denn vom rein praktischen Gesichtspunkte aus ist das Heptachord als Solmisationseinheit vorzuziehen, erstlich einmal, weil dann erst die völlige Analogie mit der Buchstabenbezeichnung der Grundtöne des Systems erreicht wurde, zweitens weil es thöricht war, sich eine neue Mutation *per synaphen* aufzubürden, wenn man einmal beabsichtigte, sie ganz zu beseitigen.

In dem Bericht des Swertius haben wir einen Einblick erhalten in den Verwandlungsprozeß des Oktochords ins Heptachord. Einen anderen recht hübschen Beitrag dazu liefert Mersenne[1]; er schlägt vor, die Tonleiter zu solfeggieren als *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *tu*.

VII.

Das Heptachord als Solmisationseinheit bei Mostard, Puteanus, Banchieri und Lemaire.

Mit der Hinzufügung der Silben *si*, *ut* ist nach Swertius die Erfinderthätigkeit des Waelrant noch nicht erschöpft. Die Fortsetzung seines Berichtes lautet:

»Derselbe (Waelrant) strebte nach Neuem und erfand folgende Weise zu singen, nämlich daß an die Stelle von *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* gesetzt würde *bo*, *ni*, *ma*, *lo*, *ga*, *di*, *se*, *bo*, sodaß du in dieser Art wie die Schüler nicht die Silben zu wiederholen und zu verdoppeln, sondern Worte selber anzugeben scheinst (*boni*, *malo*, *loca*).« Zum Schluß fügt Swertius wohl auf den ganzen Bericht bezüglich hinzu: »Lache nicht, Leser, sondern versuche es erst, und die Erfindung wird dir gefallen.«

Aus der Gruppierung der Angaben bei Swertius ist der Schluß berechtigt, daß er nicht in den neuen Silben, der sogenannten Bocedisation von Waelrant, unterrichtet worden ist. Diese neue Erfindung müßte demnach erst später von Waelrant gemacht worden sein, wir dürften sie rund in die achtziger Jahre des XVI. Jahrhunderts ansetzen. Es ist aber überhaupt unwahrscheinlich, daß jemand eine Erfindung, die viel Beifall gefunden hat und auf die er stolz sein kann, zu Gunsten einer anderen aufgiebt; je bejahrter man ist, desto weniger wird man nach solchem Ruhme streben. Hubert Waelrant war bereits im Jahre 1574, um das herum er seine Erfindung machte, ein Mann von fast sechzig Jahren. Die Zahlen sprechen von selbst. Entweder ist also Waelrant gar nicht der ursprüngliche Erfinder der Silbe *si* und *ho* oder *ut* und der Ehrgeiz trieb ihn dazu, sich auch auf diesem Gebiete schöpferisch zu bethätigen, oder es ist ihm von Swertius in alter Verehrung

1) *Harmonicorum libri XII*, lib. VIII prop. XII.

auch die neue Methode zugeschrieben worden, weil er keinen andern Namen wußte.

Es sind aber mehrere Quellen erhalten, welche als den Erfinder der Bocedisation einen Holländer namens David Mostard bezeichnen, der von den Jahren 1598—1631 in Amsterdam Notarius war und sich nebenbei als großer Musikenthusiast auf vielen Gebieten in der Musik mit Erfolg bethätigte[1]). So erfahren wir, daß er sich eifrig mit der Korrektur der Psalmen beschäftigte. Es findet sich in dem Katalog der Bibliothek des Jacob le Long folgender Titel angegeben: Die Psalmen Davids von P. Dathenus, ganz in Musik gesetzt, mit dem Katechismus und Ceremonien. Item Kurtze Unterweisung von der Musikkunst und Gespräch über den Mißbrauch der Melodien und des Gesanges von David Mostard in Reimen gewidmet der Regierung von Amsterdam. Amsterdam bei Cornelius Claesz 1598. Sehr selten!

Daß D. Mostard auch der Verfasser der Psalmen ist, bestätigt J. le Long selbst, der Besitzer eines Exemplares.

Ferner existiert eine Ausgabe des Psalters von Dathenus aus dem Jahre 1614. Am Anfang des ersten Psalmes steht: *van nieus wel oversin ende ghebetert door* D. M.

Aus der Vorrede geht hervor, daß mit D. M. David Mostard gemeint ist. Diese Zurückhaltung des Namens wird sich später als wichtig herausstellen für unsere Schlußfolgerungen. Mostard scheint auf dem Gebiete der Psalmenkorrektur in großem Ansehen gestanden zu haben. Viele Buchdrucker gaben damals die Psalmen heraus und führten Mostard als Korrigenten an, ohne daß sie ein Recht dazu hatten. Gewiß genügten schon die Buchstaben D. M., um die Autorschaft des verdienstvollen Mannes anzudeuten, wie es auch bei der Ausgabe von 1614 der Fall ist.

Im dritten Jahrbuch der Bausteine hören wir, daß David Mostard auch Lautenkomponist gewesen ist. Das Lautenbuch aus der Bibliothek von Thysius enthält elf Stücke von Mr. David. Bei zweien ist nun von einem der Besitzer dazugeschrieben worden *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*. Der Artikel der Bausteine schließt mit den Worten:

»Ist der Komponist dieselbe Person mit dem Amsterdamer Notarius und Verbesserer des Kirchengesanges, dann haben wir eine neue Anleitung für die niederländische Solmisation in Verbindung mit seinem Buch zu erblicken. Doch ist er dann der Erfinder oder nur der Einführer einer belgischen Erfindung in den Niederlanden? Wir müssen auf die Entdeckung seines Buches warten oder auf die Befestigung der Tradition, die sich auf Waelrant bezieht.«

---

1) Bouwsteene, I., II. und III. Jahrbuch.

Das Buch ist noch bis jetzt verschollen, wohl aber ist uns sein Inhalt bekannt. Auf welchen Autor die Bemerkung de Laborde's[1] zurückgeht, daß gegen Ende des letzten Jahrhunderts ein Flamländer David Mostaert in einem kleinen Traktat *De institutione musices* statt der Guidonischen Silben *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, lehrt, läßt sich wegen Mangels an Quellenangaben nicht ermitteln. Viel wichtiger sind die Berichte des Alstedius[2]) und des Corvinus[3]). Sie sind unabhängig von einander, da Corvinus den Alstedius unter der großen Zahl seiner Gewährsmänner nicht erwähnt. Beide aber führen übereinstimmend ein Büchlein Mostard's auf, *Introductio musices* betitelt, worin dieser die Siebenzahl der Silben sehr billigt, aber die alten verwirft und dafür *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni* vorschlägt. Alstedius bringt noch ausführlicher eine Art Auszug des Büchleins, der hier angeführt werden mag als das einzige, was uns aus der Feder Mostard's erhalten ist. Er leitet den kurzen Auszug mit folgenden Sätzen ein:

»Doch genug von Puteanus. Dasselbe thut David Mostard in seiner *Introductio musices*, insofern er die Silbenzahl der Stimmen billigt; aber er setzt dafür andere ein, nämlich *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni* und zwar so, daß im *cantus durus C* als *bo* gesungen wird, im *mollis f* ebenso. Aber hören wir Mostard selber: Reichlich ist es der Mühe wert, solche Silben auszudenken, die uns eine unverstümmelte Oktave darstellen, so wie es sich ergiebt aus der Achtzahl der Töne oder Noten. Durch diese verbindende Reihe wird die Vollkommenheit jeder beliebigen Melodie von jeder Mutation befreit, welche wahrhaftig ein Kreuz für den Geist der Schüler ist. Die Reihe aber ist diese: *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, *bo*. Will man eine Abkürzung zulassen, so sollen auch jene gebräuchlichen *claves* abgeschafft werden und in jedem Gesang nur die Buchstaben jener Silben beibehalten werden *b. c. d. g. l. m. n.*«

Also auch die alten *claves* sollen abgeschafft werden, ein gründlicher Kehraus, den Mostard vorschlägt! Nach seinen eigenen Worten dürfte wohl kein Zweifel mehr darüber herrschen, daß er der Erfinder der Bocedisation ist.

Jones[4]) hat bereits auf die merkwürdige Ähnlichkeit aufmerksam gemacht, welche zwischen den indischen Silben *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *da*, *ni* und denen Mostard's *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni* besteht, deren Kenntnis er vermutlich aus de Laborde's Werke hat; *ga*, *ma*, *ni* finden sich in beiden Solmisationen, *da*, *di*, *sa*, *ce* und *bo*, *pa* sind lautlich sehr ähnlich. Daß sich leicht eine solche Ähnlichkeit einstellen kann, ist bereits klargelegt worden. Mostard's Worte: »Reichlich ist es der Mühe wert,

1) *Essai sur la musique* II, 22.
2) Encyclopädie, Herborn 1630, lib. XX, cap. 6.
3) *Heptachordum Danicum*, 1646.
4) Über die Musik der Inder, 1802.

solche Silben auszudenken« beweisen deutlich, daß seine Silben das Produkt der Überlegung sind, als was sie sich eigentlich von selber schon verraten. Sie enthalten der Reihe nach die Vokale der Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si;* als Lautstützen sind die ersten Konsonaten des Alphabets gewählt mit Ausnahme des rauhen k und des f, welches an vierter Stelle stehen, also *fa* lauten und an die alten Silben Guido's erinnern würde. Gerade das Bestreben, die Vermischung alter und neuer Silben zu vermeiden, scheint der Grund für die Entstehung der Bocedisation gewesen zu sein. Schon Zacconi erwähnte, wie die neuen Silben *si* und *ho* unter den alten eine zum Lachen reizende Wirkung ausgeübt haben, deren sich selbst ein Mann wie Orlando Lasso nicht erwehren konnte. Dieselbe Erinnerung scheint Swertius vorzuschweben und ihn zu seiner Mahnung an den Leser veranlaßt zu haben, nicht über die neue Erfindung zu lachen.

Aus dem Titel des von Corvinus und Alstedius erwähnten Büchleins *Introductio musices* geht schon hervor, daß es nicht mit jener oben citierten mit den Psalmen zusammen erschienenen »Kurzen Unterweisung« identisch ist; aber der Annahme steht nichts entgegen, in ihm eine neue Auflage zu erblicken. Vielleicht ist eine solche auch mehrfach mit den Psalmen erschienen, woraus sich erklären würde, daß für Fremde und Spätere die Buchstaben D. M. nicht mehr verständlich waren. Daher weiß Keppler[1]) nur von einem Bataver zu erzählen, der die neue Erfindung gemacht habe. In diesem Sinne wäre auch folgende Angabe des Quirinus von Blankenburg[2]) aufzufassen: »Im Jahre 1605 sind durch einen Unbekannten die nachfolgenden sieben Namen aufgeworfen worden: *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni.*« Die Behauptung, daß die Erfindung der Bocedisation auf Mostard zurückzuführen und zum ersten Mal in oben erwähnten Büchlein »Kurze Unterweisung« 1598 zu Tage getreten ist, würde an Wahrscheinlichkeit sehr verlieren, wenn die neuen Silben schon vor diesem Jahre nachweisbar wären und sich der Zeit Waelrant's näherten, der 1595 starb. Sie werden aber, so viel uns bekannt ist, zum ersten Mal im Jahre 1600 von Calvisius[3]) mit folgenden Worten angeführt: »Damit diesen Schwierigkeiten abgeholfen würde, hat man neulich *(nuper)* in Belgien sieben neue Silben ausgedacht; es sind dies: *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni.*«

Mariano Soriano Fuertes[4]) bringt eine Notiz, die vielleicht geeignet sein würde, unsere Bekanntschaft mit dem interessanten Erfinder der Bocedisation noch zu erweitern. Er berichtet, daß in der *Encyclopaedia*

1) *Harmonices libri*, V. Buch, Kap. X, S. 56.
2) *Elementa musica*, Gravenhagen 1739, 14. Hauptstück.
3) *Exercitationes musicae duae.*
4) *Storia della musica*, Bd. I, Seite 66.

artis musicae von Astiedi ein gewisser Rabbiner David als der Erfinder der Silben *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni* genannt wird. Diese Nachricht konnte leider nicht nachgeprüft werden, da die erwähnte Encyklopädie von Astiedi nicht aufzufinden war. Sollte sich vielleicht gar hinter ihr die Encyklopädie des Alstedius verstecken? Doch könnte es dann nicht die bereits erwähnte aus dem Jahre 1630 sein, da sich in ihr kein Wort darüber befindet, daß David Mostard Rabbiner gewesen ist. Und doch hat gerade diese Bemerkung im Zusammenhang mit Mostard's eifriger und geschätzter Thätigkeit als Korrigent der Psalmenweisen einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit.

Soriano Fuertes giebt uns wieder ein Räthsel auf, dessen baldige Lösung recht wünschenswert wäre.

David Mostard muß auch ein reges freundschaftliches Verhältnis mit einer großen Anzahl mehr oder weniger bedeutender Zeitgenossen unterhalten haben und von ihnen sehr hoch geschätzt worden sein. Dies geht aus seinem *album amicorum* hervor, das er sich anlegte und in dem sich unter vielen andern auch folgende Widmung findet:

Festus Hommius heeft zijn nam in het album geschreven onder deze regeln. D. Davidi Mostardo viro integerrimo et doctrina ac linguarum cognitione excultissimo, Musico peritissimo et amico singulari. Hij schreef dit te Leiden den 9. Januari 1609. Auch David Mostard's Sohn Daniel, auf den das Album überging und der Sekretär in Amsterdam war, war ein bedeutender Mann. Er gehörte zu dem Dichter- und Sängerkreis auf dem Schlosse Muiden. Sein Tod fällt ins Jahr 1646.

Charakteristisch war sowohl für Mostard als auch für Anselm gewesen, daß sie den Gedanken der Parallelreihen nicht aufgaben. Dieselbe Grundidee hat mit beiden auch Puteanus gemeinsam. Dieser verwendet statt *si* die Silbe *bi*, die er aus dem Worte *labii* der Hymne entnimmt. Wir haben Puteanus im Gegensatz zu Mostard als einen selbständigen Erfinder zu betrachten, obwohl man Grund genug hätte, aus seiner Jugendzeit den Verdacht zu schöpfen, daß er von der Erfindung der Silbe *si* wußte. Auch er ist ein Niederländer; er stammt aus Venlo in Geldern und verbrachte seine Schul- und Universitätsjahre in Dordrecht, Köln und Löwen, von wo er im Jahre 1597, nach den Angaben seiner Briefe aus dieser Zeit, als *baccalaureus* eine Reise nach Italien antrat. Die erste Frucht seiner klassischen Studien daselbst war die Erfindung der siebenten Silbe. Er legte sie in seinem 1599 erschienenen Werkchen *Modulata Pallas* nieder. Seine Beweisführung für die Notwendigkeit der Hinzufügung der siebenten Silbe bewegt sich durchaus auf dem Boden der Antike. So führt er z. B. als Gründe die siebensaitige Lyra und die sieben Planeten an; auch schon der Titel des Buches deutet darauf hin. Pallas als die Göttin der Jungfräulichkeit wurde

von den Alten symbolisch gesetzt für die Zahl 7, weil diese mit keiner Zahl so zusammengebracht werden konnte, daß beide eine Proportion für ein gesetzmäßiges Intervall ergaben. Ähnliches besagt der Titel der zweiten Auflage *Musathena* vom Jahre 1602[1]). Wollte man in seiner auf das klassische Altertum zurückgehenden Beweisführung noch nicht eine sichere Bürgschaft erkennen für die Selbständigkeit seiner Erfindung, so geht diese aus einer Stelle der Vorrede der *Musathena* deutlich hervor. Daselbst heißt es:

»Suchst du leichtverständliche Lektüre, so will ich nur kurz sagen: Eine Binse ohne Knoten erblickst du, obgleich ein gewisser gelehrter Mann hier nach einer bei dem Spanier Ramus gefundenen Schwierigkeit gesucht hat. Was in Betreff der Verschiedenheiten und sozusagen Gesetze der Mutationen Klügelei in letzter Zeit (dem Schüler) in den Weg gestellt hatte, habe ich daraus weggeräumt. Ein anderer hat es vor mir versucht, aber so, daß von dem Ruhm meiner Bemühung nichts abgeht. Auf ganz entgegengesetztem Wege haben wir diese neue Gesangsmethode geebnet, von dem gewöhnlichen abweichend. Und daß der meinige der ebenere und angenehmere ist, wirst du nicht leugnen, sobald du ihn betreten hast.«

Da sich diese Stelle in der ersten Auflage von 1599 noch nicht findet, so hat er offenbar damals noch keine Ahnung von der Existenz einer früheren ähnlichen Erfindung gehabt. Vermutlich hat ihm ein Brief, den er an Bottrigari nach der ersten Edition schrieb, um ihn um sein Gutachten über seine Erfindung zu ersuchen, diese Kunde eingebracht. Unter der Schwierigkeit, die Bottrigari bei Ramis gefunden, ist wohl die Anwendung des Oktochords zu verstehen, so daß Puteanus wohl von seiner Erfindung äußern konnte, sie wäre eine Binse ohne Knoten und besser als die seines Vorgängers.

In dem *Iter Nonianum* führt er seine Erfindung an einem Rade aus, auf dessen Peripherie er seine sieben Silben einträgt. Den Abstand der Silben von einander bemißt er nach der Größe der Intervalle, so daß sich die die Halbtonschritte einschließenden näher stehen als die andern Silben und einander grade diametral gegenüber befinden. Jede der Silben ist durch eine Linie mit dem Mittelpunkt des Rades verbunden. In die sieben Winkel, die durch die Radien um den Mittelpunkt entstehen und von denen fünf groß und zwei klein sind, schreibt er die Buchstaben A und B, wobei B die kleinen Winkel bezeichnet, die durch die Halbtonschritte gebildet sind.

1) Da dieser Name schon in dem 1601 zu Frankfurt gedruckten *Iter Nonianum* vorkommt, welches 1600 als *Plejas musicae* in Venedig erschien und einen Auszug des größeren Werkes darstellt, so schloß Fétis (*Biographie Universelle des Musiciens*), daß die *Musathena* schon einmal vor 1602 verlegt worden ist. Ein Brief des Puteanus an den Buchdrucker Marnius in Frankfurt vom 31. Mai 1601, worin er von der Verlegung einiger seiner Schriften spricht, würde die Hypothese unterstützen.

Puteanus sorgte übrigens für die Verbreitung seiner Erfindung. Nicht allein nach Rom sandte er sein Buch, sondern auch nach Löwen an Justus Lipsius und nach Wien an Philipp de Monte. Auch ließ er es, wie wir sahen, in Deutschland und Italien mehrfach rasch hintereinander drucken. Wir werden deshalb seinen Einfluß argwöhnen, wenn uns Zacconi in seinem oben angeführten Buch *Prattica di musica* nach Erwähnung des Anselm von Flandern Folgendes berichtet:

»Der zweite als Nachfolger ist Don Adriano Banchieri aus Bologna gewesen. Dieser fügt in seinem musikalischen Büchlein *Prattica 2* auf der Tonlage und Saite *bfa bmi* diese beiden andern Silben *ba*, *bi* hinzu, das *ba* für *fa*, das *bi* für *mi*, und lehrt an Beispielen, daß wenn einer von *c sol-fa-ut* ausgeht, er mit dem bloßen Aussprechen von *ut ba* oder *ut bi* je nach Bedürfnis, ohne irgend welche Mutation eine Stufe abwärts steigt. An dritter Stelle muß ich hier Don Grammatio Metalli nennen. Auch dieser studierte an jener gesegneten Hand herum und gab vor wenigen Jahren ein Rad heraus, das aus Musiklinien mit einigen Schlüsseln und Buchstaben jener Hand hergestellt war. Daran erläutert er seinen Gedanken und müht sich ab zu zeigen, daß man ohne vorbenannte alte musikalische Hand jede Kantilene ausführen könne.«

Das Rad des Metalli macht nach der Beschreibung den Eindruck einer weitläufigeren Ausführung des Rades von Puteanus. Auch Banchieri scheint seine Neuerung in Anlehnung an die von Puteanus vorgeschlagene Silbe *bi* vorgenommen zu haben. Eine Prüfung des von ihm hierüber in der dritten Auflage seiner *Cartella* vom Jahre 1613/14 niedergeschriebenen Gedankenganges reinigt ihn aber von dem Vorwurf eines Plagiats.

Er will die Mutationen beseitigen und alles auf das *hexachordum naturale* aufbauen, ist aber ängstlich besorgt, nicht den Boden der Lehren Guido's und Zarlino's, die ihm das Fundament aller Theorie sind, unter seinen Füßen zu verlieren. Und wo er sich von dem einen dabei etwas entfernt, muß der andere um so mehr herhalten. Die Hexachorde auf *f* und *g* sind nur accidental und nur der Doppeldeutigkeit der *claris b* wegen von Guido hinzugethan. Darum glaubt Banchieri dem Wesen des Systems nichts zu Leide zu thun, wenn er die Töne *bfa* und *bmi* aus ihren Hexachorden als den Extrakt, die wichtigsten Bestandteile, herauszieht, sie an das *hexachordum naturale* anfügt und ihre Namen auf folgende Weise aus den Bezeichnungen *bfa bmi* heraus destilliert: »Will man diese siebente Silbe bilden, so muß man darauf Acht haben, ob der Gesang in ♭ oder ♮ geht. Geht er in ♭, so muß man von der betreffenden accidentalen Silbe das *molle* bilden d. h. *bfa*, das *f* in der Mitte auslassen und *ba* singen. Wenn der Gesang in ♮ geht, so muß man von derselben Silbe das *naturale* (oder *durum*) bilden, d. h. *bmi*,

und indem man den Buchstaben m ausläßt, *bi* singen.« Auch eine Herleitung der beiden neuen Silben aus dem Worte l A B I i wird konstruiert.

Auf diese Weise kettet er ein für alle Mal die Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ba*, *bi* an die Töne *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, ♭, ♮. Das läßt sich auch durch Zarlino begründen, nämlich durch dessen früher bereits erwähnte neue Gruppierung der Oktavengattungen, wo von *C* als dem gesetz- und naturgemäßen Anfang der Tonreihe ausgegangen wird.

Am Schluß fügt er hinzu: »Wahr ist, daß ich schon seit vielen Monaten solchen Gedanken gehabt habe . . .« Wenn er seine Erfindung bereits in der 1609 erschienenen ersten Ausgabe der *Cartella* bringt, so würde der Zeitunterschied zwischen ihr und der des Puteanus auf weniger als zehn Jahre zusammenschrumpfen, falls sich auch schon in dieser ersten Auflage von 1609 obige Schlußbemerkung findet. Wir hätten eine jener vielen Erfindungen vor uns, die fast gleichzeitig von Verschiedenen auf verschiedenem Wege gemacht worden sind.

Nach den Angaben aller älteren französischen Autoren müßte man annehmen, daß auch die Silbe *si* mehrmals erfunden worden ist. Leider gehen aber die Meinungen über den Erfinder und die Zeit der Erfindung recht weit auseinander. Überhaupt begegnen uns in diesem speziellen Teil der Solmisationsgeschichte Irrtümer und Verwechslungen auf Schritt und Tritt.

Es möge blos an den einen Namen Puteanus erinnert werden, der in drei Formen als Puteanus, van der Putten oder de Putte und Dupuy eine Zeit lang auf zwei bis drei verschiedene Personen übertragen worden ist, ein Irrtum, den Rousseau durch eine falsche Übersetzung einer Stelle bei Bona ins Leben gerufen hat.

Als Erfinder der Silbe *si* werden ferner genannt Lemaire, Gille Granjan, Nivers[1]), Metru[2]) und ein gewisser Cordelier[3]). Von diesen gehören aber die drei letzten der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts an, wo es sich nicht mehr um die Erfindung, sondern blos noch Nutzbarmachung und Einführung der siebenten Silbe handelt, worüber später berichtet werden wird.

In den älteren Quellen ist allein von Lemaire die Rede, nur einmal noch wird der Name des Gille Granjan erwähnt[4]), jedoch nicht als Erfinder der siebenten Silbe. Seine Methode bestand darin, an siebenter Stelle der Skala die Silbe *mi* zu wiederholen. Ging der Gesang in ♭, so

1) Meude Monpas, *Dict. de mus.* 1757. — Rousseau, *Dict. de mus.* 1768. Artikel *si*.

2) Bourdelot, *Histoire de la mus.* 1743. I, S. 16/17.

3) Ebenda und bei Dard, *Nouveau principe de musique* 1768. (Vorrede.)

4) Mersenne, *L'harmonie universelle*, V. Abschnitt *De la composition*, Vorrede.

wurde *ut*, der Ausgangspunkt auf *f* gelegt und *mi* kam dann auf die Töne *a* und *e* zu stehen.

So klärt sich alles zu Gunsten Lemaire's, von dem schon Burney sagte, daß ihm die Ehre gebühre, die Silbe *si* erfunden oder doch wenigstens in Gebrauch gebracht zu haben; er habe trotz aller Mühe keinen anderen Musiker gefunden, dem man dies Verdienst mit ebenso viel Recht zuschreiben könnte [1]).

Gleichwohl gelangt man durch Vergleichen der ältesten Quellen zu keinem entscheidenden, sicheren Ergebnis. Viel Schuld trägt der Umstand, daß über Lemaire's Leben so gut wie nichts bekannt ist. Fétis [2]) schöpft all sein Wissen aus Mersenne's Angaben. Am Schlusse seines Artikels weist er darauf hin, daß ein Lemaire sich in der großen Geigerkapelle Ludwigs XIV. befunden habe. Dieser Lemaire war *compagnon de chevalier* und ein geschickter Musiker seiner Zeit. Ob er aber mit dem Erfinder der siebenten Silbe identisch ist, erscheint noch zweifelhaft; denn der Name Lemaire ist ziemlich häufig. Außerdem wird von dem Erfinder Lemaire nur hervorgehoben, daß er ein sehr gelehrter Mann gewesen sei, während seine Bedeutung als Musiker nicht gestreift wird.

Es wird sich als vorteilhaft erweisen, die über die Erfindung Lemaire's in Frage kommenden älteren Berichte in gedrängter Form chronologisch übersichtlich anzuführen:

Mersenne, 1. *Harmonicorum libri XII* 1635/36.

lib. IV prop. 4 }
lib. VII prop. 19} Lemaire ist der Erfinder von (*va*/*ta*) *ra*, *ma*, *fa* *sa*, *la*, *za*.

lib. VIII prop. 16: Ferner versichert Lemaire, ein sehr gelehrter Mann, daß er seit dreißig Jahren der Erfinder der Silbe Si oder Bi oder Ni sei, an deren Stelle er Za setzt, weil es leichter auszusprechen ist und die Unterscheidung zwischen ♮ und ♭ beseitigt, sodaß von la zu za bei ♭ ein semitonium ist, bei ♮ aber ein tonus.

2., *harmonie universelle* 1636/37.

De l'art de bien chanter, *prop*. 2. Lemaire hat *za* erfunden.

Furetière, *Dictionnaire* 1691, Artikel *si*:

Die Silbe *si* ist seit kurzem durch Lemaire den sechs Guidonischen zugefügt worden, mit ihrer Hilfe wird die Verwirrung vermieden, die bei der alten Tonleiter aus ♭ und ♮ entstand. Die Mißgunst der Leute ist so groß, daß dreißig Jahre lang Lemaire den Musikern empfahl, sich seiner Methode zu bedienen, aber nicht einer hat es thun wollen; sobald er aber gestorben war, sind sie ihm alle gefolgt [3]).

---

1) *A general history of music* 1789, III, 595.
2) *Biographie universelle des musiciens.*
3) Dieselben Worte finden sich in dem *Dictionnaire de* Trevoux, 1704.

Brossard, *Dictionnaire* 1705, Artikel *si*:

Nach dem, was mehrere behaupten, ist die Silbe *si* seit 40—50 Jahren von einem namens Lemaire den sechs Silben Guido's hinzugefügt worden . . . . Ist kein ♭ vorgezeichnet, so behaupten welche, man müsse sie *za* nennen.

Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, 1741:

Es sind noch nicht 1 ½ Jahrhunderte her, seitdem man die Silbe *si* in Gebrauch gesetzt hat. Der Erfinder der Silbe ist nicht bekannt geworden. Einige sagen, daß dies Lemaire war (andere Metru oder Dupuy).

Velly, *Histoire de la France*, 1755.

Es sind noch nicht 90 Jahre her, daß Lemaire die Silbe *si* erfand.

Sigaud de la Fond, *Leçons de physique* 1767.

Erst 1650 ließ man den siebenten Ton *si* zu, welcher schon gegen 1620 von Lemaire vorgeschlagen war (*lettre sur une nouvelle dénomination des 7 degrez de la gamme*, 1766).

Die erste Angabe von Sigaud de la Fond, daß man im Jahre 1650 den Ton *si* zuließ, findet ihre Bestätigung in dem, was Fétis über diese Frage mitgeteilt hat. Er weist Brossard nach, die Einführung der Silbe mit der Erfindung verwechselt zu haben. Das von Brossard Lemaire zugeschriebene Buch »*Méthodes faciles pour apprendre à chanter en musique par un célèbre maistre de Paris* 1666« ist nach Fétis die dritte Auflage eines Werkes von Nivers *La gamme du si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter en musique sans muances* 1646«, die zweite erschien 1661 unter demselben Titel mit Autorangabe, die vierte 1696 ohne dieselbe.

Auf Grund dieser Thatsachen verliert nun auch außer Brossard's Notiz die bei Velly ihren Wert, die infolge ihrer Zeitangabe auch nur auf die Einführung der Silbe *si* zurückgehen kann. Diesen sehr verzeihlichen Irrtum, die Erfindung mit der Einführung zu verwechseln, findet man auch in Deutschland wieder. Hier nannte man die sieben Silben *ut, re, mi, fa, sol, la, si voces Hammerianae*[1]) und schrieb sie Kilian Hammer zu, ebenfalls um die Mitte des XVII. Jahrhunderts. Doch hat sich dieser nur um ihre Einführung und Verbreitung verdient gemacht.

Es bleiben also nur noch 4 Quellen übrig: Mersenne, Furetière, Lebeuf und Sigaud de la Fond. Lebeuf und Mersenne bezeichnen beide das erste Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts als die Entstehungszeit der Erfindung. Sigaud de la Fond setzt sie um das Jahr 1620 an. Für diesen Widerspruch ließe sich eine Erklärung finden.

1) Printz, *Compendium musicae vocalis*, 1689, S. 14.

Setzen wir den Fall, daß dem Verfasser des von Sigaud de la Fond citierten Briefes als festes Datum für die Einführung und Zulassung der siebenten Silbe die Mitte des XVII. Jahrhunderts bekannt war, was man als runde Zahl sehr wohl billigen kann. Nimmt man nun dazu an, daß ihm die Angabe des *Dictionnaire* von Furetière zu Gebote stand, in der es heißt, daß Lemaire dreißig Jahre bis zu seinem Tode vergeblich auf Anerkennung seiner Erfindung wartete und diese erst nach seinem Tode angenommen wurde, so ergab sich für den Verfasser des oben citierten Briefes die Schlußfolgerung, Lemaire's Tod um das Jahr 1650 und die Erfindung um 1620 anzusetzen. Der erste Schluß ist auch für uns noch gültig, der zweite muß aber zurückgewiesen werden, er widerstreitet zu bestimmt den Aussagen Mersenne's.

Aus dessen Ausdrucksweise »Lemaire, ein sehr gelehrter Mann, versichert, vor dreißig Jahren die Silbe *Si* oder *Bi* oder *Ni* erfunden zu haben« geht hervor, daß Mersenne sich zwar nicht mehr genau an die Silbe erinnert, aber noch von dem Bildungsgrad Lemaire's wohl unterrichtet ist und von dessen Erklärung, der wahre Erfinder jener neuen Silbe zu sein. Ob er nun diese Beteuerung des Lemaire aus dessen eigenem Munde oder durch andere Personen gehört oder gar aus einem Buche Lemaire's entnommen hat, ist freilich nicht zu erhärten.

Es bleibt nur noch übrig, das Verhältnis der Aussagen des *Dictionnaire* von Furetière zu denen Mersenne's zu untersuchen. Auffällig ist, daß in dem *Dictionnaire* ebenso wie bei Mersenne von einem Zeitraum von dreißig Jahren gesprochen wird. Während aber bei Mersenne nur gesagt wird, daß Lemaire vor dreißig Jahren seine Erfindung gemacht habe, erscheint bei dem andern Autor diese Thatsache mit Lemaire's Tode und der Einführung der Silben verknüpft. Als Mersenne seine Angaben niederschrieb, muß Lemaire aber noch gelebt haben, soviel sich aus den Worten Mersenne's erkennen läßt. Demnach kann die gedankliche Verbindung seines dreißig Jahre langen vergeblichen Wartens auf Anerkennung seiner Silbe mit seinem Tode und der Einführung seiner Erfindung nicht richtig sein. Hat der Autor dieser Kombination die Erzählung Mersenne's mittelbar oder unmittelbar in seine Darstellung aufgenommen, so hat er sie in oberflächlicher, gedankenloser Weise zusammengekoppelt mit dem, was er von Lemaire wußte, nämlich daß er bis zu seinem Tode vergeblich auf Anerkennung seiner Erfindung gewartet hatte; da er über den Zeitpunkt des Todes Lemaire's und der Einführung der Silbe nicht orientiert war, so fiel ihm das Unlogische seiner Kombination nicht auf.

Nunmehr läßt sich das Material zu folgender Darstellung zusammenfassen: Lemaire hat seine Erfindung in den ersten zehn Jahren des

XVII. Jahrhunderts ungefähr um 1606 gemacht, sein ganzes Leben lang aber infolge der Mißgunst der Musiker vergeblich auf Anerkennung seiner Erfindung geharrt. Sein Tod ist um 1650, vielleicht gar schon um 1646 anzusetzen, dem Editionsjahr der ersten Ausgabe von *La gamme du si*. Ob seine Erfindung in der Silbe *si* oder *za* oder aus beiden bestanden habe, läßt sich nach den sich widersprechenden Angaben nicht entscheiden. Ebenso ungewiß bleibt noch, ob er als selbständiger Erfinder anzusehen ist, da die Silbe *sy* schon dreißig Jahr vor ihm zum ersten Mal erscheint. Doch bedenke man, daß Puteanus gleichfalls keine Kenntnis von dieser Silbe gehabt hat bis zu seiner Abreise im Jahre 1597, obwohl er als Niederländer noch viel eher als Lemaire davon hätte hören müssen. Ein weiterer Beleg dafür, wie wenig Fortschritte die Silbe *sy* in den Niederlanden machte, ist die Thatsache, daß das erste bis jetzt bekannte Lehrbüchlein, das in Belgien in jener Zeit erschien (1626, erste Auflage 1605) und sieben *voces* verwendet, nicht *si* sondern *bi* zu den alten sechs zusetzt, also die Erfindung des Puteanus darstellt.

Mit Lemaire ist die Reihe der wirklichen oder angeblichen Erfinder noch nicht abgeschlossen. Ein spanischer Mönch, namens Ureña, soll die Silbe *ni* als siebente um 1620 zugefügt haben[1]. Das Werk des Ureña wurde von Caramuel de Lobkowitz in Form eines Auszuges gebracht unter dem Titel: *Arte nueva de musica, inventada anno de 600 por S. Gregorio, desconcertada anno de 1026 por Guidon Aretino, restituida a sa primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Ureña reducida a este breve compéndio anno 1644 por J. C. de Lobkowitz, en Roma por Fabio de Talco 1669, 4°*. Die von Fétis erwähnte sehr dürftige Besprechung des Werkes[2] weist einen verhängnisvollen Druckfehler auf, nämlich *mi* statt *ni*, wodurch die neue Methode den Charakter derjenigen des Gille Granjan erhalten würde.

Ein Rückblick auf die Erfindungen der zuletzt beschriebenen Epoche läßt deutlich zwei verschiedene Richtungen erkennen. Die eine Partei will durch Einführung des Oktochords oder praktischer des Heptachords die beschwerliche *mutatio per synaphen* innerhalb einer und derselben Tonart beseitigen und legt das Schwergewicht auf die Gewinnung einer neueren, besseren Einheit. Dabei wahrt sie durch Beibehaltung der Parallelreihen nach dem Muster der Hexachorde nach Möglichkeit den alten Vorteil, die Halbtonschritte durch bestimmte Silbenpaare auszuzeichnen, und bringt außerdem den mittelalterlichen Gegensatz zwischen *cantus mollis* und *naturalis* auch äußerlich zur vollen Geltung. Die andere zunächst nur durch Banchieri vertretene Richtung kann diesem

1) Fétis, *Biog. Univ.*
2) *Giornali de' Letterati* 1696, S. 124.

Gegensatz zwar auch gerecht werden durch die Zufügung einer Silbe für ♭; doch tritt er nicht mehr in Erscheinung in Gestalt von Parallelreihen. Sie büßt auch die Fähigkeit ein, das Auftreten der Halbtonschritte durch ein bestimmtes Silbenpaar anzudeuten, gewinnt aber dafür absolute, bestimmte Tonnamen und beseitigt alle mittelalterlichen Mutationen. Ihre Solmisationsskala trägt das Aussehen, welches zu Guido's Zeit die Tonskala hatte, nämlich das einer diatonischen Reihe mit einem chromatischen zum weiteren Ausbau der Skala in diesem Sinne anregenden Element und bildet somit den Ausgangspunkt für eine der ersten Richtung entgegengesetzte Entwicklung des Solmisationssystems, läuft aber dabei Gefahr, allzu leicht in das Fahrwasser der modernen temperierten Stimmung zu geraten und zu einer zwölfstufigen Skala zu werden, welche dem Verlangen des Gesanges nach einer reinen Stimmung nicht nachzugeben vermag.

Beiden Strömungen werden wir im weiteren Verlauf der Entwicklungsgeschichte der Solmisation mehrfach begegnen, bis sie sich in der modernsten Zeit in ihrer konsequentesten Ausbildung und damit zugleich in ihrem schärfsten Gegensatz unsern Blicken zeigen werden. Dazwischen werden sich vermittelnde Bestrebungen finden.

VIII.

Die Entwickelung der Solmisation aufserhalb Deutschlands.

An die früher besprochenen Erfindungen gliedern sich zunächst eine Menge von Neubildungen, die den einen, allen gemeinsamen Gedanken der siebenten Silbe durch Veränderung aller Tonnamen in ein neues Gewand kleiden und zu einer neuen Erfindung stempeln wollen. In diesem Lichte konnten wir schon die Bocedisation betrachten. Auch die Erfindung Lemaire's, von dem Mersenne berichtet, daß er die Reihe $\frac{va,}{ta,}$ *ra*, *ma*, *fa*, *sa*, *la*, *za* aufstellte, gehört hierher. Dasselbe gilt von der Veränderung, die Kraftius[1]) mit der Skala vornahm, nämlich *bo*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ni*, einer Verquickung der alten Namen mit der Bocedisation. Eine eigenartige Benennung sann sich M. Johannes Stephanius[2]) aus; er wählte die Anfangssilben der Worte

Dro- *Ge-* *Byr-* *Da-* *So-* *Par-* *Sy-* *Dro-*
mo' *ta*' *rhia*' *vus*' *sia*' *meno*' *rus*' *mo*.

1) Corvinus, *Heptachordum Danicum*.
2) Ebenda.

Schließlich führt Mersenne[1]) noch folgende Reihen auf, als deren Erfinder zum Teil ein Arzt D. de Villiers genannt wird. Sie lauten von c aus gerechnet:

ut, re, mi, fa, sol, la, *da* ♭ / *ni* ♮, *so, la, mi, ut, re, mi,* *fa* ♭ / *fa* ♮,

go, ab, bi, cu, de, er, *fa* ♭ / *mi* ♮, *ut, re, mi, ka, sol, ler,* *fa* ♭ / *ni* ♭

co, da, er, fu, ge, air, *fa* ♭ / *ni* ♮.

In den letzten Reihen kommt die Doppeldeutigkeit der *clavis b* zur Geltung, ähnlich wie bei Banchieri. Doch liegt hier der Gedanke an einen chromatischen Ausbau der Skala wesentlich näher als bei diesem, denn die Namen für ♭ und ♮ weisen fast gar keinen innern Zusammenhang mehr untereinander auf (*da ni, fa ni, fa mi*), sondern erscheinen als Benennungen selbständiger Töne.

Die Entwicklung der Solmisation in Frankreich knüpft sich an die Methode, die von Nivers um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, wie bereits erwähnt, veröffentlicht wurde und allen andern den Vorrang abgewann. Das beweist nicht allein die mehrfache Wiederholung ihrer Auflagen (1646, 61, 66, 96[2]), sondern auch das Zeugnis Loulié's[3]):

»Als die gamme par si sich einzubürgern begann (es sind ungefähr dreißig bis vierzig Jahre her), da erhoben sich die meisten Musiker, welche nach der *gamme des muances* gelernt hatten, gegen die *gamme par si*, die trotzdem nicht davon abließ, sich in ganz Frankreich festzusetzen, weil sie bedeutend besser ist als die *gamme par muance.*«

Die *gamme par si* ist uns schon von früher her[4]) bekannt. Es genügt daher, ihr Schema, wie es Loulié anführt, hier einfach wiederzugeben:

1) *Harmonicorum libri duodecim.*

2) Nach Fétis (*Biog. Univ.*, Art. Lemaire und Nivers) ist der Titel der zwei ersten Auflagen *La gamme du si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter en musique sans muances* (die zweite giebt Nivers als Autor an). Dagegen tragen die dritte und vierte Auflage die Überschrift *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique par un célèbre maître de Paris.* Nun findet sich bei Gaspari (*Catalogo*, S. 237) folgende Stelle aus der Vorrede der dritten Ausgabe: »Unter allen Methoden, welche bis jetzt erschienen sind, giebt es keine leichtere, kürzere, gelehrtere und sicherere als diese Methode, die man *la méthode du si* nennt.« Ist Nivers der Urheber dieser Methode für die neue Erfindung *si*, so ist es unwahrscheinlich, daß der Text der dritten Auflage von ihm herrührt (vielleicht von Metru, siehe Bourdelot, *Histoire de la musique* I, 16 f.).

3) *Elements ou principes de musique*, Amsterdam 1698.

4) Vgl. Abschnitt III, die arabische Solmisation.

Gamme par Si

E	*Si*	*Mi*
D	*La*	*Re*
C	*Sol*	*Ut*
B	*Fa*	*Si*
A	*Mi*	*La*
G	*Re*	*Sol*
F	*Ut*	*Fa*
	Bemol	*Bequarré*

Die neue Methode deckt sich genau mit der des Mostard und des Puteanus. Sie ist zwar eine Vereinfachung und Verbesserung des Guidonischen Systems, aber sie befindet sich noch im Banne desselben, indem sie die alte mittelalterliche Anschauung von den Klanggeschlechtern Dur und Moll, je nach der Differenzierung der *clavis b*, vertritt. Diese Anschauung hatte aber die Grenze ihrer Lebensfähigkeit erreicht. Für die französische Lautenmusik ist bereits von Oskar Fleischer in seiner Studie über Denis Gautier[1]) nachgewiesen worden, daß um die Mitte des XVII. Jahrhunderts ein Umschwung eintrat zu Gunsten der modernen Anschauung von Dur und Moll. Die mittelalterlichen Oktavengattungen mit kleiner Terz, vornehmlich die äolische und dorische, verschmolzen zu dem Begriff der Molltonleiter, diejenigen mit großer Terz, also lydisch und mixolydisch, gingen in der ionischen auf und bildeten mit ihr das andere Klanggeschlecht, die Durtonleiter. Letzterem Prozeß leistete die zu einem Dur-Heptachord ausgebildete Einheit der Solmisation großen Vorschub. Die Tonreihen auf *F* mit ♭ und auf *G* erschienen eben nur als einfache Transpositionen derjenigen auf *c*, und die Reihe auf *F* hatte daher nicht mehr Recht als jede andere Transposition, für eine besondere Gattung zu gelten; als solche stellte sich nur die Tonreihe mit kleiner Terz dar. Es ist somit nur ein äußerlicher Zusammenhang zwischen der mittelalterlichen und der modernen Auffassung von Dur und Moll gewahrt, wenn Carissimi[2]) zur Erklärung letzterer die Tonreihen *g a h c d e f g* und *g a b c d e f g* wählt, weil ihre Terztöne (*h* und *b*) gerade auf jene *clavis* fallen, deren Differenzierungen das Geschlecht der Ton-

1) Vierteljahrsschrift für Musikw. II, 51 ff.
2) *Ars cantandi* (deutsche Übersetzung, Augsburg 1693, S. 7—9).

art in der mittelalterlichen Auffassung entschieden hatten. Die Darstellung Carissimi's erinnert an die Vereinfachung, die schon 1537 Sebald Heyden in seinem Werk *De arte canendi*[1]) mit dem Hexachordensystem vornimmt. Er streicht das *hexachordum naturale* als überflüssig, weil es nur auf ♭ und ♮ ankomme.

Daß die Vokalmusik und die Theorie dem Umschwung auf dem Gebiete der Lautenmusik nicht sofort folgte, ist nicht verwunderlich, denn wir haben gesehen, mit welcher Zähigkeit man an den alten, für unumstößlich gehaltenen Traditionen in der Praxis und Theorie des Kirchengesanges hing. In welcher Weise aber wird sich die moderne Auffassung in der Solmisation zeigen müssen? Es sind zwei Möglichkeiten denkbar, entsprechend den beiden Prinzipien, die uns schon bei der Erfindung der siebenten Silbe begegneten. In dem einen Verfahren spinnt man den Gedanken der Parallel-Heptachordreihen noch weiter aus (da sie ja alle nur Transpositionen von c dur sind), ähnlich wie es früher Lusitano mit den Hexachordreihen gethan hatte, indem man auf jedem Ton des Systems eine Dur-Reihe *ut, re, mi, fa, sol, la, si* bildet und zu jeder eine Moll-Reihe nach dem Schema der dorischen oder äolischen Tonart fügte, also *re, mi, fa, sol, la, si, ut* oder *la, si, ut, re, mi, fa, sol.* Dieser Weg ist in der That auch eingeschlagen worden. Frère[2]) lehrt bei jedem Gesang mit großer Terz den Grundton auf *ut*, bei jedem mit kleiner Terz den Grundton auf *re* singen. Auch Monteclaire[3]) beginnt jede Dur-Tonleiter mit *ut.* Bei diesem Verfahren kommt allerdings der Gedanke der Solmisationseinheit unbeschränkt zur Geltung, auch wird die Lage der Halbtonschritte durch bestimmte Silbenpaare, *mi fa* und *si ut*, gekennzeichnet, aber nur so lange, als man bei jeder Modulation auch entsprechend mutiert; bei jeder vorübergehenden accidentalen Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones hört der Vorteil ganz auf, da in solchen Fällen eine Mutation sinnwidrig sein würde. Deshalb ist der Wert solcher Parallelreihen ein ziemlich illusorischer. Der andere Weg, den man einschlagen konnte, führte zunächst — entgegengesetzt dem ersten — zur größtmöglichen Vereinfachung des Systems, indem man nämlich auch die Parallelreihe für *b molle* beseitigte. Die *clavis b* doppelt zu benennen war für Banchieri und jeden, der absolute Tonnamen zu seiner Zeit vorschlug, nur deswegen notwendig, um den beiden Klanggeschlechtern nach der mittelalterlichen Auffassung gerecht zu werden. In der neueren Zeit aber, in der das *molle* nur ein transponiertes *durum* vorstellte, kam somit logischer Weise der eigene Name für ♮ in Fortfall. Und in

1) *Lib. I*, S. 18f.
2) *Transpositions de Musique*, Paris 1706.
3) *Nouvelle méthode pour apprendre la musique*, 1709.

dieser Gestalt sehen wir in Frankreich die neue Solmisation zum Siege gelangen.

M. Loulié gebührt das Verdienst, zuerst diese neue Richtung vertreten zu haben. In seinem bereits oben citierten Buche führt er seinen Gedanken folgendermaßen aus:

»Ich streiche aus der Tonleiter, welche man allgemein *la gamme par si* nennt, die erste Kolonne oder Benennung für *b mol*, weil es nicht mehr Sinn hat, die Silben für *b mol* zu setzen als für ♯ oder ♮, da sie nicht natürlicher sind als die letzteren und überdies unnötig und verwirrend und die Erklärung dieser Reihe die Klippe der besten Methoden bildet. Ich nenne die Tonleiter, so wie ich sie gebe, *la gamme simple.*«

Sie findet sich wieder in der *musique théorique et pratique* vom Jahre 1722, ferner bei Bordier, *Nouvelle méthode de Musique*, Paris 1760, und verdrängte den Gedanken an die Transpositionsskalen nach und nach völlig. Es bildete sich aber noch eine weitere Vereinfachung heraus. Genau so wie es nur sieben Buchstaben gab für die sieben Töne der *c-dur*-Tonleiter, die durch ♭ und ♮ alteriert wurden, genau so gab es jetzt für diese selben sieben Töne auch sieben Solmisationsnamen. Es deckte sich demnach Bezeichnung und Benennung. Man konnte also eine von beiden entbehren. Daß man sich zu Gunsten der Silben entschied, lag gewiß zum größten Teil in der Macht und Bedeutung des Gesanges begründet, der zur Zeit der Umwälzung die leitende Stellung in Frankreich einnahm und seit Jahrhunderten mit dem Gebrauch der Silben aufs engste verbunden war, sodaß diese dem Volk mehr als die Buchstaben in Fleisch und Blut übergegangen waren. Die Bezeichnungsweise erlitt allerdings durch die Wandlung eine Verschlechterung. Erstens ist die Schreibweise mit Silben umständlicher als die mit Buchstaben, zweitens wird aber auch die Aussprache der Bezeichnungen, ganz besonders wenn Alterationen dabei sind, eine langwierige. So muß der Franzose z. B. für *cis-dur* sagen *ut dièse majeur*, für *es-moll mi b moll mineur.*

Die Alterationen ließen sich aber sprachlich beim Singen nicht ausdrücken. Hier konnten nur die einfachen Silben verwendet werden, die also für die Alterationen der Töne mit eintreten mußten. Alte Erinnerungen aber aus der Zeit der Guidonischen Hexachord-Solmisation verlangten nach einer feineren Unterscheidung und ließen den alten Brauch nicht verschwinden, für ♭ die Silbe *fa* zu setzen und für *e* ♭ desgleichen. So drohte durch den dreifachen Gebrauch dieser Silbe eine neue Verwirrung sich einzustellen. Lebeuf[1]) beklagt das heftig mit den Worten:

1) *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, 1741.

»Dieselben Umständlichkeiten und Verzögerungen, welche man hinsichtlich des *si* beobachtete, finden sich in mehreren Ländern hinsichtlich des *fa*. Und obgleich die Nützlichkeit dieser Silbe augenscheinlich ist, können sich doch einige nicht der Gewohnheit entschlagen, die sie angenommen haben, *fa* nämlich den Ton zu nennen, der durch ♭ *molle* angezeigt wird zwischen *la* und *ut*. Diese Leute beharren mit Hartnäckigkeit darauf, *fa* auch den Ton zu nennen, der durch ♭ angezeigt ist und zwischen *re* und *fa* liegt, so daß sie einen dreifachen Gebrauch der Silbe *fa* haben. Ich kann mich nicht enthalten, das als einen Fehler zu bezeichnen. Warum auch das? Sind nicht die lateinische und französische Sprache reich genug, um so viel Silben zu liefern, als verschiedene Klänge in der Oktave sind? Die Kunst des Gesanges wird erst dann leichter zu erlernen sein, wenn man zwölf verschiedene Silben zugelassen haben wird zur Benennung der zwölf Halbtöne der Oktave. Außer den sechs alten Namen und dem siebenten *si* lehrt uns das Antiphonar von Paris von 1681, daß damals einige Leute das *si* ♭ mit *sa*, mi ♭ mit *ma* und *fa* ♯ mit *fi* bezeichneten. Dieser Zuwachs genügt völlig für den *cantus planus*. Ich überlasse es den Musikern, Namen zu finden für *gis* und *cis*, vermittelst welcher wir dann zwölf Namen für die zwölf Halbtöne haben würden. Aber wenn das ebenso lange zur Entscheidung braucht, als nötig war, um die Silbe *si* zuzulassen, so werde ich in meinem Leben diese volle Zahl nicht mehr sehen.«

Er hat nur allzusehr Recht behalten, obgleich es an Vorschlägen nicht gemangelt hat und bald nach seiner Prophezeiung ein solcher ganz im Sinne Lebeuf's erfolgte. Boisgelou[1]) schlug nämlich die Silben *ut*, *de*, *re*, *ma*, *mi*, *fa*, *fi*, *sol*, *be*, *la*, *sa*, *si* vor, eine Reihe, die sich vortrefflich historisch begründen läßt. Sie kam aber doch nicht in Aufnahme. Es entsprach allerdings der Tradition, sich bei der Wahl der Namen für die alterierten Töne nach der Gesangspraxis zu richten, die durch eine ganz natürliche Entwickelung dazu gelangt war, zunächst durch Alterationen der *claves b* und *f* reine Quinten zu gewinnen zu den Tönen ♭ und *fis*, sodann den Leiteton des dorischen und die Terz des phrygischen Kirchentones bei den Kadenzen nach oben zu alterieren, Neuerungen, die sich, wie schon früher erwähnt, unter dem Einfluß des polyphonen Stiles von selbst herausgebildet hatten. Allein die Zeiten waren doch vorüber, in denen man sich mit einer derartigen mangelhaften chromatischen Skala begnügen konnte. Das immer mehr sich steigernde Modulationsbedürfnis und die im Interesse einer günstigen Stimmlage häufige Verwendung von Transpositionen hatten schon seit langer Zeit den Gedanken an eine planmäßig ausgebildete, enharmonisch-chromatische Skala angeregt[2]), wenn

1) De la Fage, *Diphthérographie musicale*, S. 260.

2) Der erste, der eine solche für die pythagoräische Stimmung vorbringt, war Prosdocimus de Beldemandis 1412; auch in Hotby's erweiterter Heptachordenlehre ist sie enthalten (s. Riemann, Geschichte der Musiktheorie des IX.—XIX. Jahrhunderts. Leipzig 1898, S. 270).

auch deren Einführung in der instrumentalen Praxis unüberwindliche Hindernisse entgegenstanden. So mußte der Vorschlag des Lebeuf und Boisgelou oberflächlich erscheinen, indem die alterierten *claves sa* und *ma* durch ihre Ableitung von *si* und *mi* einseitig an die Vertiefung mahnten und die Silben *de* und *fi* lediglich an die Erhöhung von *ut* und *fa*.

An derselben Oberflächlichkeit, ganz zu schweigen von einer ans Lächerliche grenzenden Unsanglichkeit, litten auch die schon hundert Jahre vorher gemachten Vorschläge Mersenne's[1]), die Töne den Bezeichnungen entsprechend zu benennen als *ut*, *tu*, *re*, *mi*, *im*, *fa*, *af*, *sol*, *los*, *la*, *bi*, *ib*, *ut* oder *ab*, *ba*, *ac*, *ca*, *ad*, *da*, *af*, *fa*, *ag*, *ga*, *ha*, *ia*. Dieselbe Absicht spricht auch aus der Reihe, die Sauveur im Jahre 1702 vorbrachte: *pa*, *pi*, *ra*, *go*, *ga*, *so*, *sa*, *bo*, *ba*, *lo*, *du*, *do*[2]). Alle diese Vorschläge konnten daher nur als ein überwundener Standpunkt betrachtet werden[3]). So blieb es denn bei den sieben Silben, die Solmisation und Bezeichnung in sich verkörpern. Als Solmisationsnamen ist ihr Wert mit ihrer Sanglichkeit erschöpft, zur Veranschaulichung des Tonsystems können sie ihrer Starrheit wegen dem Sänger keine Dienste leisten. Die Folge davon war, daß diese wichtigste und natürlichste Eigenschaft der Solmisation den Blicken selbst der scharfsichtigsten Männer entschwand und man, ähnlich wie wir es bei Wilhelm von Hirschau sahen, die Aufgabe der Intervallenlehre und der Gliederung des Tonkomplexes in Einheiten wieder dem Gesichtssinn allein überließ. Dies führte zur Entstehung einer neuen Notation, der Ziffernotierung, die, drastischer und einfacher als die alte, den Schülern die Entfernung der Töne von einander vor Augen brachte. Von dem Jesuiten Souhaitty und J. J. Rousseau erdacht, umgebildet und verbessert von Pierre Galin, Aimé Paris und Emil Chevé[4]), erfreut sie sich nunmehr einer bedeutenden Verbreitung, nicht nur in Frankreich allein, sondern auch in der Schweiz, Rußland[5]), Deutschland und anderen Staaten. Da die Bezifferungsweise über den Rahmen unserer Betrachtungen hinausgeht, so sei nur ganz kurz erwähnt, daß für die sieben Töne der Durtonleiter die Zahlen 1—7, für die verschiedenen Oktavlagen Punkte über oder unter den Ziffern und

---

1) *L'harmonie universelle*, Buch IX: *Des gendres de la musique.*

2) Corrette, *Le parfait maître à chanter*, 1782.

3) Neuerdings noch ist ein ähnlicher Vorschlag von einem Deutsch-Amerikaner Ernst von Heeringen ausgegangen; er mag darum an dieser Stelle Platz finden. Die Silben lauten: *doe*, *dee*, *ray*, *ree*, *me*, *fa*, *fee*, *sol*, *see*, *la*, *lee*, *pa*.

4) *Méthode élémentaire de musique vocale*. Paris 1846.

5) Albrecht, Unterrichtsgang und Chorgesang nach der Methode Chevé, Moskau 1879. — Roshnow, Ziffermethode 1871. — Albanow, Gesangsfibel nach Ziffern, Moskau 1877.

für die Alterationen der Töne schräge Striche quer durch die Ziffern verwendet werden. Durch senkrechte Striche werden die Zahlen taktweise abgeteilt, durch wagerechte über ihnen befindliche zu Taktunterabteilungen gegliedert. Die Null dient zur Pausenangabe, der Punkt am Fuß der Zahl zur Verlängerung des Tones. Zum Solfeggieren der Skala 1 2 3 4 5 6 7 dient *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Da es nur auf das Studium der Tonverhältnisse ankam und infolgedessen die Höhe des Grundtones beliebig gewählt werden konnte, so ging naturgemäß auch jene Eigenschaft der Silben wieder verloren, zur Stärkung des absoluten Tongehörs beizutragen. Alterationen konnten mit den sieben Silben allein nicht ausgedrückt werden, da das System Mutationen im Sinne der Parallelreihen innerhalb des Tonstückes nicht kennt.

Erst in unserm Jahrhundert beseitigte Aimé Paris diesen großen Übelstand. Für die erhöhten Töne 1 2 3 4 5 6 7 führte er die Silben *tè*, *rè*, *mè*, *fè*, *jè*, *lè*, *sè* ein, für die erniedrigten 1 2 3 4 5 6 7 *teu*, *reu*, *meu*, *feu*, *jeu*, *leu*, *seu*[1]. So unschön auch diese gewaltsamen Umbildungen der altehrwürdigen Solmisationssilben klingen, so erfüllen sie doch ihren Zweck, dem Sänger die Unterscheidung von Halb- und Ganztonschritten und enharmonisch verwandten Tönen zu erleichtern.

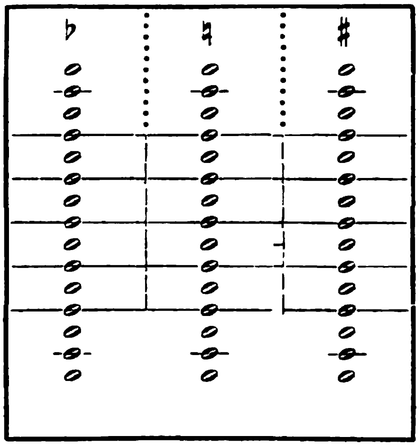
Das ist aber eine für die Bedeutung der Solmisation ungemein wichtige Thatsache, daß man auch in dieser Methode, die doch das Auge als den wichtigsten Faktor für die Erlernung des Gesanges betrachtete, es dennoch für geraten hielt, die Dienste der Solmisation in vollem Umfange wieder heranzuziehen.

Ebenfalls auf der Anschauung, wenn auch in ganz anderer Art, fußt die Methode B. Wilhelm's[2]. Er benutzt die in Vergessenheit geratene Cheironomie. Die fünf Finger der Hand mit ihren Zwischenräumen stellen auf die einfachste Weise das Liniensystem dar. Je nach Bedarf werden auch beide Hände benutzt, z. B. für den *F* Schlüssel die rechte, für den *G* Schlüssel die linke (*mains musicales*). Das gesamte Tonsystem wird an der *main chromatique* erläutert. Auf den Mittelgliedern der Finger und an den analogen Stellen der Zwischenräume derselben stehen die Silben der Grundskala (*c-dur*) *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, rechts und links von ihnen in der Gegend der Wurzeln und Spitzen der Finger befinden sich für jede Silbe ein ♯ und ♭ als Zeichen für die Alterationen. Die Darstellung des Tonsystems bringt Wilhelm auch in Form einer Tafel.

---

1) Th. Braun, Die Ziffernmethode, Essen 1883.

2) B. Wilhelm, *Manuel musical*, Paris 1839.



Je nach dem Schlüssel, der vom Lehrer vorgesetzt wird, hat der Schüler den Namen jeder Note oder die Höhe jedes Tones zu modifizieren.

Wilhelm nennt seine Tafel *l'indicateur vocal.* Sein ganzer Aufwand von Kunstkniffen ist nur eine notwendige Folge von der Vernachlässigung der Solmisation. Dieselbe kommt hier noch weniger zur Geltung als bei Chevé, da die sieben Silben nicht wie bei diesem nur relative, sondern absolute für die Töne *c-h* feststehende Tonnamen sind.

Zur Geschichte der Solmisation in Italien ist zu erwähnen, daß sich hier das Guidonische System am längsten in Gebrauch erhalten hat. Die Erfindungen des Puteanus und Banchieri fristeten ein Scheindasein. Manfredini[1]) berichtet darüber:

»Obgleich schon zwei Jahrhunderte verflossen sind, seitdem Puteanus und der Pater Banchieri die Silbe *bi* den sechs Namen hinzufügten, so haben die Italiener bis zur Gegenwart wenig Gebrauch gemacht von dieser ebenso nützlichen wie notwendigen Regel. Nicht so handelten die Franzosen, welche, auch das Bedürfnis nach einem andern Namen erkennend, die Silbe *si* erfanden, die wegen ihres süßen Klanges sangbarer ist als *bi.*«

Sie wurde deswegen auch von den Italienern schließlich übernommen. Es scheint nach Manfredini's Worten, als ob überhaupt die Zufügung einer siebenten Silbe noch zu seiner Zeit wenig Beifall gefunden hätte. Dem steht der Bericht des Eximeno entgegen[2]):

»In Italien ist jetzt die Methode, mit oben erwähnten sieben Silben (*do* — *si*) zu solfeggieren, sehr häufig, ausgenommen, daß *ut* in *do* verwandelt ist[3]), obgleich einige sich auf das Altertümliche versteifen und den Gebrauch der Silbe *si* verdammen.«

1) *Regole harmoniche*, Venedig 1797.

2) *Dell' origine e delle regole della musica*, Rom 1774.

3) Der Gebrauch des *do* für *ut* muß sehr alt sein. Schon Doni sagt (*Progym-*

Der Widerspruch verschwindet aber, sobald man beide Aussagen nicht für das ganze Land gelten läßt, sondern provinzielle Verschiedenheiten in der Entwicklungsepoche annimmt.

Das neue System mit den sieben Silben erhielt den Namen *setticlavio*, weil man die Silbenreihe auf allen sieben *claves* aufbaute, also Heptachord-Parallelreihen bildete, wie es in Frankreich Frère und Monteclaire gethan hatten. Als etwas Neues konnte diese Verwendung der Silben in Italien aber nicht erscheinen, man war schon seit der Zeit Lusitano's und Avella's mit den analogen Hexachordreihen vertraut. Wenn auch durch Einführung der siebenten Silbe der Gebrauch der Transpositionsskalen einfacher geworden war, so hatte dafür auch die Freiheit in der Modulation und Setzweise der Singstimmen zugenommen, sodaß eine Besserung nicht sehr zu spüren war. Dazu kam noch, wie wir schon früher bei Besprechung dieser Transpositionen erkannten, daß die Durchführung des Prinzipes, die Halbtöne durch *mi fa* und *si do* zu markieren, bei gelegentlichen Alterationen oft stockte. Wir begreifen daher den gerechten Zorn, mit dem Galeazzi ausruft[1]):

»Wer sähe nicht ein, wie schwierig und langwierig eine solche Methode sei, besonders bei den Modulationen, wo zu jedem neuen Versetzungszeichen ein neuer Schlüssel (Ausgangston) gehört. Ist sie nicht ein Chaos, um auch dem geduldigsten Schüler die Geduld zu rauben?«

Er hält es darum für das beste, die Silben als absolute Tonnamen nach der französischen Art zu verwenden, die heutzutage fast allgemein im Gebrauch ist.

Es ist noch eine interessante Erfindung zu erwähnen aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Im Jahre 1746 erschien zu Venedig unter dem Titel: *Riflessioni fatte da Euchero Pastore Arcade sopra alla maggior facilità, che trovasi nell' apprendere il Canto con l'uso d'un solfeggio di dodici monosillabi*, ein Büchlein, in dem der Verfasser folgende Silben vorschlägt: *ut*, *pa*, *re*, *bo*, *mi*, *fa*, *tu*, *sol*, *de*, *la*, *no*, *si*[2]). Die von uns früher verfolgte chromatische Richtung kommt in dieser Reihe zum ersten Mal zu einem befriedigenden Abschluß. Mancini, der durch Hasse auf das System aufmerksam gemacht wurde, ergriff enthusiastisch Partei dafür. Hasse selbst erkannte es für gut an und hatte es auch mit Erfolg von dem Kanonikus Doddi von Cortona anwenden sehen, wie Mancini erzählt. Auch Baini erklärt sich in einem 1808 erschienenen Traktate als entschiedenen Anhänger desselben und hält es für

nastica musicae, lib. I): *ut vulgoque in do converti solet.* — Ebenso spricht sich Gibelius aus (Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den *vocibus musicalibus*, 1659).

1) *Elementi teorico-pratici di musica*, Rom 1791.

2) Der wahre Name des Autors war Sig. Marchese Fulvio Ghigi Zondadari di Siena (Mancini, Riflessioni pratiche, 3. Auflage Mailand 1797, art. V. S. 81).

das beste von allen Systemen[1]). Zu Guido's Zeit, der zuerst die sechs Silben in Gebrauch setzte, war die Musik streng in die reine Diatonik eingeschlossen, und man kannte keine andere Alteration als *b mol*. Sechs Silben waren also genügend. Heutzutage, sagt Baini, wo die Alterationen sich vervielfältigt und die chromatischen Gänge häufig geworden sind, ist es nötig, zwölf Silben zu haben. Er weist sodann mit Eifer die Einwände zurück, die Manfredini[2]) dagegen erhoben hatte. Der wesentlichste derselben, dem auch Galeazzi zustimmte, war natürlich, daß in dem System der Unterschied zwischen den enharmonisch verwandten Tönen wegfiel, wodurch große Unsauberkeit und Verlegenheit bei der Intonation entstehen mußte.

So wenig mit diesem System also den wahren Interessen des Gesanges gedient ist, so zweckmäßig ist der Gedanke für die temperiert-chromatische Instrumentalmusik, vor allem für Klavier und Orgel. Das System ist darum von symptomatischer Bedeutung. Es zeigt zum ersten Mal klar den Fundamentalunterschied, der sich in der Praxis zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik herausgebildet hat. Andererseits kündigt es herausfordernd die Herrschaft der modernen instrumentalen Anschauungsweise an, indem es die Prinzipien des Gesanges denen der Instrumentalmusik unterordnet. Das Land aber, in dem dies geschieht, ist der klassische Boden des reinen *a capella*-Gesanges!

Über die Geschichte der Solmisation in England ist zur Zeit noch wenig bekannt, wir wissen nicht einmal, ob das Guidonische System überhaupt so allgemein in Gebrauch gewesen ist wie auf dem Festland. Im XVII. Jahrhundert haben die Engländer eine Solmisation mit den vier Silben *mi*, *fa*, *so*, *la* gehabt. Grove[3]) führt als Beweisquellen dafür auf: *Principles of musick by* C. Butler, London 1636 und Playford, *Introduction to the Skill of Musick*, London 1655. Nach Butler wäre schon 1636 diese Methode ganz allgemein im Gebrauch gewesen. Noch hundert Jahre später schreibt Blankenburg[4]):

»In England dagegen hat man die Zahl dieser Namen vermindert in der Meinung, daß es genüge, den halben Ton zu benennen und noch ein paar Namen als Beigabe dazu zu fügen, so daß sie sich mit den vier Namen *mi*, *fa*, *sol*, *la* begnügen, worin die Unterweisung zum Gebrauch in allen englischen Psalmbüchern zu finden ist.«

Der Gedanke an eine Solmisation mit vier Silben ist dem XVII. Jahrhundert überhaupt nicht fremd. Mersenne[5]) erwähnt, daß einige vier

1) De la Fage, *Diphthérographie musicale*, S. 260/61.
2) *Regole harmoniche*, Venedig 1775.
3) *Dictionary of music and musicians.*
4) *Elementa musica*, Gravenhagen 1739, cap. XIV.
5) *Quaestiones in genesin*, 1679.

Silben allein zulieẞen: *ut*, *re*, *mi*, *fa*[1]. Doni[2]) schlägt eine Solmisation mit den Silben *re*, *mi*, *fa*, *sol* vor und Bontempi[3]) eine solche mit *mi*, *fa*, *so*, *la*. Auch in unserm Jahrhundert ist man wieder auf den instruktiven Wert der Tetrachord-Einteilung zurückgekommen[4]).

In neuester Zeit zeigen sich in England auf dem Gebiete der Solmisation höchst beachtenswerte Bestrebungen, die in gewissem Sinne zu den französischen Methoden im Gegensatz stehen. Als Unterlage und Mittel für die Gewinnung einer inneren Tonvorstellung, welche dem Singen des Tones vorausgehen soll, wird nicht die sichtbare Symbolik, sondern die hörbare, nicht die Ziffer oder sonstige Anschauung, sondern die Silbe bevorzugt.

Es möge hier eine Stelle aus der Sängerwarte[5]) angeführt werden:

»Wie unsere einfache Tonbezeichnung durch nur sieben Ziffern, diese einfachste und klarste Bezeichnung für die Verhältnisse der Tonhöhe, das Entscheidende für die leichte Auffassung der Melodie ist, so thut für das Einprägen der Klänge der verschiedenen Tonstufen der Name doch noch mehr als das Zeichen (Ziffer). — Es ist fast, als ob der Gehörssinn innerlicher, geistiger wäre als der Gesichtssinn. Oder kommt es daher, daß beide Vorstellungen, die des hörbaren Klanges und die des hörbaren Namens, als demselben Sinn angehörend sich näher verwandt sind und deshalb eine engere Vereinigung eingehen, als die Klangvorstellung des Ohres und die Zeichenvorstellung des Auges?«

Wenn aber die Associationen zwischen Ton und Name die volle innerliche Anschauung des modernen Tonsystems gewähren sollen, so müssen an die Solmisation gewaltige Ansprüche gestellt werden.

Die eine der beiden jetzt in England sehr gebräuchlichen Solmisationen wurde von Dr. Hullah ersonnen. Gewisse Vorzüge der Methode Wilhelm's bewogen ihn, dieselbe ins Englische zu übertragen; doch gab er ihr durch eine vortreffliche eigenartige Ausbildung der bisher so vernachlässigten Solmisation ein ganz anderes Gepräge[6]). Bei ihm erscheint der *Indicateur vocal* folgendermaßen:

---

1) Leider nennt er keine Name. Diese Solmisationsweise jedoch scheint bis tief ns Mittelalter hineinzureichen und nimmt vielleicht von Johannes Verulus de Anagnia ihren Anfang (Coussemaker S. III, 129b ff). Derselbe lehrte: Aber jene 6 Namen (ut, re, mi, fa, sol, la) lassen sich auf 4 zurückführen gemäß der Zurückführung der modernen Kunst auf ihren Ursprung, nämlich auf *ut*, *re*, *mi*, *fa*. Und weshalb? Weil ebenso, wie es 4 Elemente giebt, aus denen die ganze Welt und was in ihr ist zusammengesetzt ist, auch aller Gesang aus diesen 4 Tönen gebildet wird und sich um sie dreht. Und zu diesen Tönen gelangen wir durch 3 Schlüssel, nämlich ♮ quadratum. naturam und ♭ rotundum.

2) *Progymnastica musicae*, lib. I. — 3) *Historia musica*, Perugia 1695.

4) Gesangsbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen von Pfeiffer. Nägeli u. a. m. — 5) Jahrgang II, Nr. 6, S. 42 f.

6) Hullah, *Method of Teaching Singing* 1880, s. Grove.

♭	♮	♯
du	*do*	*da*
ra	*re*	*ri*
ma	*mi*	—
fo	*fa*	*fe*
sul	*sol*	*sal*
lo	*la*	*le*
se	*si*	—

Bei der Vertiefung der Töne der Grundskala werden also die Vokale der Silben um eine Schattierung dunkler, bei der Erhöhung um eine heller. Bei *mi* und *si* ist letzteres nicht möglich aber auch nicht notwendig, da sie so wie so nur um einen Halbtonschritt von *fa* und *ut* abstehen und von diesen abgelöst werden können. Dies neue Prinzip, Alterationen des Tones durch Umlautungen des Vokals seiner Stammsilbe auszudrücken, wird uns noch in einem anderen System als außerordentlich fruchtbar begegnen. Nach Grove war das Hullah'sche System schon im Jahre 1880 in über 700 Schulen Großbritanniens eingeführt.

Noch größerer Verbreitung erfreut sich die *Tonic Solfa*-Methode. Sie geht in ihren Anfängen auf Miss Glover zurück, eine Pfarrerstochter in Norwich. Das Jahr ihrer Entstehung ist 1812[1]). In den vierziger Jahren nahm sich der Geistliche Dr. Curwen der Methode an und brachte sie durch unermüdlichen Eifer zu weiterer Ausgestaltung und wachsender Verbreitung. Jetzt ist sie seit sechs Jahren in allen Volksschulen Englands eingeführt, sodaß dort circa $3^3/_4$ Millionen Kinder nach ihr unterrichtet werden[2]). Das ideale Ziel Curwen's ist, durch seine Methode die musikalische Bildung des Volkes so zu fördern, daß es mit Hilfe dieser Handhabe imstande ist, durch eigene Kraft zum Verständnis und zur Wiedergabe der Kunstwerke zu gelangen.

Die neue Solmisationsmethode, auf Grund deren das Ziel erreicht werden soll, ist uns der Hauptsache nach schon bekannt; sie ist eine Neubelebung der alten Parallelreihen, wie wir sie zuletzt bei Monteclaire und Frère antrafen. Aus der konsequenten Durchführung dieser Idee ergeben sich natürlich die bekannten Mutationen *per synaphen*, sobald wirkliche Modulationen ausgeführt werden. Die sieben Silben der diatonisch reinen Durskala lauten *doh*, *ray*, *me*, *fah*, *soh*, *lah*, *te*. Bei den Modulationen wird die Übergangsnote (der Brückenton) durch leiseres

1) Braun, Die Ziffernmethode.

2) Agnes Hundoegger, Leitfaden der Tonika Do-Methode, 1898.

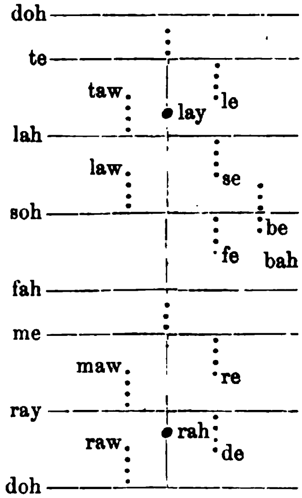
Aussprechen des ursprünglichen Namens und lautes Aussprechen des neuen Namens gekennzeichnet[1]).

Der Nutzen der Parallelreihen besteht in der Möglichkeit, auch in den transponierten Skalen die reine Diatonik zu erhalten. Die hierbei sich ergebenden Kommata-Unterschiede müssen dann aber auch von der Tonsymbolik berücksichtigt werden. Das erweist sich als eine heikle Aufgabe. Man ist gezwungen, allerhand Veränderungen an den Silben vorzunehmen, um das syntonische Komma $^{81}/_{80}$, das kleine Chroma $^{25}/_{24}$, das große Chroma $^{135}/_{128}$ und den Halbton $^{16}/_{15}$ von einander zu unterscheiden. So wird aus *ray* bei der Modulation nach der Unterdominante das um ein Komma tiefere *rah*, aus *lah* bei der umgekehrten Modulation das um ebenso viel höhere *lay*. Bei Modulationen nach der parallelen Molltonart tritt für die erhöhte sechste Stufe sogar eine neue Silbe ein, *bah*, die aber allein bei dieser Modulation auch geschrieben, bei allen anderen gesungen wird. Bei einer Fortschreitung von *C* nach *d* würde also *bah* statt *te* zu singen sein. Ja, die Verwickelung ging ursprünglich noch weiter. Man gebrauchte auch für den Leiteton der parallelen Molltonart bei einer Modulation nach dieser eine eigene Silbe, um den diatonischen Halbtonschritt *gis a* wiederzugeben, und nannte sie *ne*; desgleichen verwendete man für den Leiteton der parallelen Molltonart der Dominante bei einer Modulation nach ihr die Silbe *nu* und für den der parallelen Molltonart der Unterdominante die Silbe *ni*[2]). Diese letzteren drei Namen sind jetzt aber ungebräuchlich, und es treten an ihre Stelle die bisher nur für accidentelle (chromatische) Alterationen bestimmten Silben. Bei einer Alteration nach der Höhe zu wird der Vokal jeder Silbe zu *ee* verwandelt, aber der Einfachheit wegen nur als *e* geschrieben, *de*, *re*, *me*, *fe*, *se*, *le*; bei einer Alteration nach unten tritt der Laut *au* (*aw*) ein, geschrieben als *a* also *ra*, *ma*, *sa*, *la*, *ta*. Die chromatischen Erhöhungen von *me* und *te* lauten *my* und *ty*, die Vertiefungen von *do* und *fa*: *du* und *fu*. Außerdem ist zu bemerken, daß der Ton *bah*, das ist die erhöhte Sexte der parallelen Molltonleiter, um ein syntonisches Komma tiefer ist als *fe*, das große Chroma von *f*, und daß derselbe Ton *bah* zu *be* erhöht wird, wenn er die kleine Terz zu *le* (= *ais*) bildet, das heißt, wenn er das Subsemitonium von *gis* wird und nur noch um die *diesis* $^{128}/_{125}$ von *g* entfernt ist.

Die wahre Lage der Töne in der natürlichen rein diatonischen Skala, dem sogenannten *modulator*, würde demnach, durch die Silben ausgedrückt, folgende sein:

---

1) John Curwen, *The Standard course*, London 1872.
2) Curwen, *A Grammar of vocal music*, 26. Auflage.



Daß sich trotz des Vorteils der Transpositionen die Namengebung der accidentellen Töne so verwickelt gestaltet, obwohl man nur noch die eine neue Silbe *bah* beibehalten hat, liegt in der Natur der Sache. Man verlangt von den sieben Silben mehr, als sie leisten können. Jeder Versuch, sie zur Unterscheidung von Komma und Chroma-Unterschieden zu zwingen, um die diatonisch reine Stimmung zu erhalten, muß als ein schlecht zu verdeckendes Flickwerk erscheinen. Es fehlt an den notwendigen logischen Beziehungen der Silben zu einander. Aus ihrer Struktur kann nicht auf ihre wirkliche Lage zu einander geschlossen werden, somit kann der Schüler auch nicht leicht und mühelos bei ihrem Anblick und Anhören auf die richtigen Tonvorstellungen verfallen. Gleichwohl verdient die Tonika Solfa-Methode hohe Anerkennung. Schon der kühne Gedanke, die reine Diatonik anzustreben und im Gesange zu verwirklichen, kann nicht hoch genug geschätzt werden. Denn ist dies dem Sänger möglich, so ist für eine neue Entwickelung des Gesanges der Weg geebnet.

Interessant ist ferner, daß Curwen auch die Cheironomie als Anschauungsmittel für den Charakter der Töne verwertet. So wird z. B. der Grundton ganz charakteristisch durch die geballte Faust dargestellt, der Leiteton durch den erhobenen Zeigefinger, die Quarte *fa* durch den abwärts gerichteten.

Die Geschichte der Solmisation in den Niederlanden ist bereits mehrfach gestreift worden. Die Erfindung der Silbe *sy* kann keinen günstigen Boden in der Heimat gefunden haben, so groß auch die Aufregung der Musiker nach Maillard's Bericht zuerst gewesen sein mag. Man vergaß ihre wahre Herkunft. Blankenburg ist ein klassisches Beispiel

dafür. Nach ihm ist die Silbe *si* 1650 von einem Franzosen erfunden und von den niederländischen Musikern übernommen worden[1]. Es ist uns auch nichts von der Existenz irgend welcher Lehrbücher über diese Silbe in den Niederlanden überliefert worden, wohl aber lernten wir solche schon kennen für die Silbe *bi* und die Bocedisation. Letztere Erfindung scheint noch den meisten Anklang unter den Neuerungen gefunden zu haben, wenn wir den Worten Keppler's trauen dürfen: »Man drückt die Töne des Gesangssystemes entweder durch besondere Noten aus oder durch die ersten sieben Buchstaben des Alphabets oder durch die sechs Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, oder, wie es heutzutage die Belgier thun, durch jene sieben Silben *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*.« Die Schlußfolgerung Blankenburg's, daß die Bocedisation sehr wenig Eingang gefunden habe, weil noch im Jahre 1645 zu Amsterdam ein Büchlein mit den alten Guidonischen *voces* gedruckt worden sei, geht entschieden zu weit. Es ist selbstverständlich, daß die alte Solmisationsweise auch ihre Verteidiger gefunden haben wird, und es ist daher eine so übertrieben schroffe Annahme, um das Erscheinen eines einzelnen Lehrbüchleins nach der alten Methode zu erklären, nicht gerechtfertigt. Doch muß zugegeben werden, daß die Bocedisation noch nicht volkstümlich genug war, um dem Andringen der *gamme par si* standhalten zu können, sie wurde von letzterer völlig verdrängt. Dieser Prozeß hat sich in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts vollzogen. Außer Blankenburg berichtet uns hierüber Lorbeer[2]):

»Es sind lange nach Guido etwa im Anfange dieses noch laufenden XVII. Jahrhunderts in Holland anstatt der Guidonischen Stimmen *ut*—*la* sieben andere erfunden worden: *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*. Ob nun wohl der berühmte Sethus Calvisius, wie auch nach ihm Wolfg. Caspar Printz, diese Erfindung über die Maßen herausstreichen, wollen mir die angeführten Ursachen dennoch kein Genüge thun, wie denn auch die Holländer von dieser unnötigen Neuerung selber wieder abgeschritten und sich nunmehr noch des Aretinischen *ut*—*la* bedienen, wiewohl sie noch die siebente Stimme, nämlich *si* oder wie sie schreiben *ci* zur Meidung der Mutation darzu gebracht haben, welches durch einen *musicum*, dessen Name, wenn mich mein Gedächtnis nicht verführt, Leeuw genannt, geschehen.«

In dem Namen täuscht sich Lorbeer nicht, wohl aber in der Bedeutung des Mannes. In der Kgl. Univ.-Bibliothek zu Breslau befindet sich folgender Psalter:

De CL Psalmen des Propheten Davids. Uyt den Francoyschen in Nederlantschen Dichte over geset door Petrum Dathenum, *geheel op*

1) *Elementa musica.*

2) Lob der edlen Musik, Weimar 1696.

Musijck-Noten en eenen Sleutel gestelt en gecorrigeert na de correctste Copye van Mr. Cornelis de Leeuw, *Amsterdam by Michiel de Groot*, 1671.

Auf S. 2 führt der Herausgeber die sieben Silben an und lobt die Neuerung als eine herrliche Sache, weil sie des lästigen Mutierens überhebt und alle Psalmen in einem Schlüssel zu singen gestattet. Woher die neue Silbe stammt, verschweigt er. Wir werden aber mit der Annahme nicht irren, daß es sich um das französische *si* handelt, welches zu jener Zeit in Holland bekannt wurde. Gerade die Einführung in den Psalter war das wirksamste Mittel, die neue Solmisationsmethode im Lande einzubürgern.

Von der Einführung der siebenten Silbe in Dänemark berichtet Corvinus[1]):

»Auch finde ich nicht genau den Zeitpunkt, in welchem die (neue) Art zu singen von unsern Vorfahren angenommen worden ist, doch ist sie schon zur Zeit der berühmten Männer M. Joh. Stephanius und M. Joh. Kraftius in Gebrauch gewesen. Beide nämlich billigten sehr diese Silbe, und Kraftius fügte daher in seinen Anfangsgründen, die er für die Anfänger veröffentlichte, dem Guidonischen Hexachord die Silbe *si* zu.«

Es ist wahrscheinlich, daß das citierte Büchlein des Kraftius identisch ist mit folgendem: *Musicae practicae rudimenta pro scholis puerilibus Daniae*, Kopenhagen 1607. Der Abschnitt über die *voces* lautet:

»6 claves sind gemäß der schon vor langer Zeit eingeführten Gewohnheit, aber 7 sind gemäß den Musiklehrern dieses Jahrhunderts, die, um die Schwierigkeit der Mutationen zu vermeiden, eine siebente Silbe zufügen und sie *si* oder *bi* oder *be* nennen.«

IX.

Die Entwickelung der Solmisation in Deutschland.

Die Solmisationsgeschichte in Deutschland während der letzten drei Jahrhunderte ist reich an interessanten Momenten. Gleich die erste Erwähnung der siebenten Silbe von einem deutschen Autor bringt uns eine Überraschung.

Joachim Burmeister aus Lüneburg schreibt in seiner 1599 in Rostock erschienenen *musica*, einem Anhang seines aus demselben Jahre stammenden Werkes *Tractatus de hypomnematibus musicae poëticae* Folgendes:

Das Symbol der musikalischen Aussprache ist achtfach nach dem Verhältnis der unverminderten Zahl: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *se*, *si*. Nach Maßgabe der Qualität aber, wonach jede *clavis* ihre eigene Stellung beansprucht, ist es nur siebenfach. In der Qualität der *synemmenon* ergiebt sich die Reihe: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *se*, in der der *diezeugmenon* die Reihe:

1) *Heptachordum Danicum.*

ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; eine jede dieser Dispositionen hat ihre Analogie mit den sieben einfachen Klängen, welche in der Theorie durch die Buchstaben, in der Praxis aber durch die Silben benannt werden.«

Hier hören wir von zwei neuen Silben *si* und *se*[1]. Schon vorher sagt Burmeister: »Der Ton *b* wird bald durch *mi*, bald durch *fa* ausgedrückt nach der alten Weise, nach der neuen aber durch *se* oder *si*«. An einer dritten Stelle nennt er die beiden Silben *novae et adventiciae*.

Es könnte demnach kein Zweifel obwalten, daß die Silbe *se*, die hier neben *si* auftritt, mit dieser zusammen ihren Weg nach Deutschland gefunden hat. Doch stößt diese Annahme auf Schwierigkeiten. Denn nicht die geringste Nachricht findet sich außer den Worten Burmeister's in dieser Epoche über die Silbe *se*. Wohl aber kennen wir sie von früher aus der Besprechung des *theorema* des Wilhelm von Hirschau. Vielleicht, daß hierin der Schlüssel des Rätsels zu suchen ist. Burmeister zeigt sich als ein höchst gelehrter Theoretiker, der von den Schriften seiner Vorgänger im Altertum wie im Mittelalter gründlich unterrichtet ist. Aus seiner ganzen Ausdrucksweise weht uns ein eigenartiger scholastischer Geist entgegen. Es ist daher zu vermuten, daß in ihm die Kunde von der neuen Silbe *si* den Gedanken an ihren Zusammenhang mit den Silben Wilhelms von Hirschau wachgerufen hat, eine Vermutung, die noch genährt wird dadurch, daß er als den Hauptgrund für die Hinzufügung der Silben angiebt, dieselben seien erfunden, um die Qualität der Tonarten zum Ausdruck zu bringen, d. h. den Wechsel des Klanggeschlechtes, der aus dem Wechsel von ♭ und ♮ innerhalb jedes Kirchentones entsteht. Das *theorema troporum* des Wilhelm von Hirschau begünstigt nur allzusehr eine solche Auffassung. Ganz kurz und gleichsam als nebenbei sich ergebender Vorteil wird später unter einem Abschnitt *Regulae* von Burmeister erwähnt: »Die neu hinzugekommenen Silben *se* und *si* entheben die Knaben der unangenehmen Mühe des Mutierens.« Das hält er also nicht für den eigentlichen Grund der Erfindung. Daß bei ihm die Silben in umgekehrter Bedeutung gebraucht werden wie bei Wilhelm, ist kein Hinderungsgrund, einen Zusammenhang zwischen beiden anzunehmen. Es ließe sich diese Verschiedenheit zwanglos daraus erklären, daß Burmeister eben mit dem rechnen mußte, was er vorfand, nämlich der Silbe *si* für ♮, sodaß sich *se* für ♭ danach von selbst ergab, eine Anwendung, die schon durch die Vokale viel mehr begründet war. Alle nach Burmeister erscheinenden Methoden wissen nur von der Silbe *si*.

1) Die Zufügung der Silbe *be* zu der Erfindung des Puteanus, wie wir bei Kraftius sahen, findet nach Analogie des Silbenpaares *se si* bei Burmeister eine einfache Erklärung, doch bleibt dabei verwunderlich, warum Kraftius die Silbe *se* nicht anführt. Es fehlt noch ein Glied in der Kette.

so Orgosinus[1]), Kretzschmar[2]), Calvisius[3]). Hierzu würde sich noch die *Musica nova*[4]) gesellen, die außer dem gleichen lateinischen noch denselben charakteristischen deutschen Titel trägt wie das Büchlein des Orgosinus: »Newe Singkunst da sowohl Frauen als Mannspersonen in einem Tag können lernen singen«. Hierunter kann nur die neue Methode, mit sieben Silben zu solmisieren, versteckt sein. Dasselbe ist zu vermuten bei dem Titel: *D. Lutheri Katechismus* von Wort zu Wort in 4 Stimmen schön und lieblich komponiert, beneben einem Bericht, wie junge Knaben und Mägdlein innerhalb 12 Stunden die *musica* begreiffen können, gestellt durch Henricum Gottingum Pfarrherrn zu Clettstedt, Frankfurt 1605.

Bewahrheiten sich die beiden letzten Vermutungen, so haben wir es in weniger als zehn Jahren mit fünf Vorschlägen der siebenten Silbe *si* zu thun, eine Thatsache, die eine schnelle Entwicklung der neuen Methode anzunehmen berechtigt.

Orgosinus baut seine Heptachorde auf *C*, *F* und *G* auf. An accidentalen Tönen bemerkt er *b*, *fis* und *gis*; diese werden nicht durch besondere Silben ausgedrückt. Das schien auch gar nicht bedenklich, man hatte sich schon lange bei der alten Solmisation daran gewöhnt, die strikte Befolgung der Regel *mi fa* außer Acht zu lassen.

Feiner ausgebildet als die Methode mit *si* war die Bocedisation. Schon Calvisius berichtet von ihr im Jahre 1600[5]), daß man im *systema regulare* (*durum*) oder *transpositum* (*molle*) *pa* statt *ni* singt, sofern auf die *clavis* ♮ oder *e* ein ♭ fällt, in welchen Fällen man im Hexachordensystem *fa* sang. Hier ist zweierlei wichtig. Erstens, daß eine neue Silbe erscheint, die aber nicht gleichen Rang mit den andern hat, sie tritt nur accidental für *b* und *e rot.* auf. Daher erklärt sich auch, weshalb die Parallelreihen weiter beibehalten werden, was keinen Sinn mehr gehabt hätte, wenn die Silbe *pa* für ♭ erfunden worden wäre. Übrigens wird das Bildungsgesetz der Silben der Bocedisation bei ihr noch weiter befolgt: Ihr Konsonant ist der nächste nach *n*, und ihr Vokal richtet sich nach der in den analogen Fällen angewandten guidonischen Silbe *fa*. Wichtig ist aber zweitens, daß Sethus Calvisius nicht mehr von einem System *durum* und *molle* spricht, sondern von einem *regulare* und *transpositum*. Er erscheint hier als der Vorkämpfer für die moderne Anschauung von Dur. Diesen Standpunkt spricht er noch deutlicher aus in seiner *Exercitatio Musicae tertia* Seite 14:

1) *Musica nova*, Leipzig 1603.
2) *Musica*, Leipzig 1605.
3) *Exercitatio musicae tertia*, Leipzig 1611.
4) Steinfurt, 1602 citiert von Draudius, *Bibl. classica*.
5) *Exercitationes duae*.

»Das Hexachord, wenn du die gewöhnlichen 6 Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* so nennen willst, ist nur von einer Gattung, ob es im *systema regulari* oder *transposito* geschrieben wird, und es tönt im *transposito* nicht weicher und im *regulari* nicht härter, da seine Proportionen durch die verschiedene Schreibweise nicht geändert werden können.«

Die Bocedisation fand mehr Beifall als die Silbe *si*. Drei bedeutende, hochangesehene Lehrer, Calvisius in Leipzig, Lippius in Straßburg, und Baryphonus in Quedlinburg gaben ihr den Vorzug.

Einen Fortschritt zur Chromatik stellt das System des David Hitzler, Propst und Rat zu Stuttgart, dar[1]), das 1623 zum ersten Mal im Druck erschien. Hitzler verwendete folgende Silben:

la be ce de me fe ge la
bi ci di mi fi gi

Es hatte somit jede *clavis* ihren eigenen Namen, für die zwischen *d* und *e* waren sogar zwei vorhanden, *di* und *me*, so daß es um ein Geringes höher steht als die früher erwähnten Vorschläge Mersenne's, Sauveur's und Boisgelou's. Es leidet aber an einer einseitigen unästhetischen Bevorzugung der Vokale *e* und *i*, ein Übelstand, der von der Herleitung der Silben aus den *claves* herrührt, von denen nur *a*, *e* und *f* eine kleine Veränderung erfahren haben.

Eine Verbesserung in dieser Beziehung ist das System des Gibelius, Kantors in Bremen, der, wie er selbst erzählt, in den ersten Jahren seines Amtes, seit 1634, nach dem System Hitzler's unterrichtete, hernach sich aber sein eigenes ersann. Auch dieses scheint an Ort und Stelle große Verbreitung gefunden zu haben. Gibelius erwähnt[2]), daß viele seiner Schüler es ihm Dank wußten, zu dem seinigen übergegangen zu sein oder nur nach ihm gelernt zu haben. Es bestand aus den Silben:

do re ma fa so lo na do
di ri mi fi si la ni

Neben einer etwas reicheren Abwechslung der Vokale enthält es einen abermaligen Fortschritt zur enharmonisch-chromatischen Leiter, nämlich *ri ma* für *dis es* und *si lo* für *gis as*. Außer diesen vier Systemen war auch noch *ut re mi fa sol la bi* in Gebrauch[3]).

Manchmal finden wir mehrere Methoden zur Auswahl in den Lehrbüchern angegeben, so bei Printz (*Compendium musicae vocalis* 1689), Demelius (*Tirocinium musicum*, Nordhausen), Reimann (Musikbüchlein, Erfurt 1644) und Nic. Gengenbach (*Musica nova*, Leipzig 1626).

---

1) Newe Musika oder Singkunst, Tübingen 1628.

2) Kurzer, jedoch gründlicher Bericht von den *vocibus musicalibus*.

3) Hase, Gründliche Einführung in die edle Singekunst, Goslar 1657. — Joh. Rud. Ahle, Kurtze doch deutliche Anleitung zur Singekunst, Mühlhausen 1690, Anm.

In dieser Zeit scheint sich auch in Deutschland die Substituierung der *clavis h* für *b* vorzubereiten. Printz bemerkt in seinem *Compendium*, daß etliche das ♮ *h* nennen, etliche aber *bis*. Schon bei Mersenne lernten wir die Silbe *ha* kennen.

Die Menge der Methoden konnte der raschen widerspruchslosen Förderung der neuen Lehre nur schaden. Man geriet in Streit über die beste Methode, während der Hauptstreit noch gar nicht entschieden war, ob man überhaupt nur sechs oder sieben Silben lehren sollte.

Die Guidonische Lehre zählte noch geachtete und gelehrte Leute wie Alstedius[1]) und Hubmeyer[2]) zu ihren Verteidigern. Gegen die Angriffe des letzteren zieht Calvisius[3]) zu Felde und führt ihn durch die Überlegenheit seiner Beweisführung gründlich *ad absurdum*. So großes Aufsehen dieser Streit erregte, diente er doch nicht so sehr zur Entscheidung der Dinge, sondern war nur der Kriegsruf für alle, sich an dem Kampfe zu beteiligen. Gibelius berichtet uns darüber: »Seit geraumer Zeit ist eine solche Streitigkeit und *varietas judiciorum* wegen der *vocum musicialium*, daß man sagen könnte: *Quot musici, tot sententiae*«.

Aus diesem Kampf zog den alleinigen Vorteil die später herrschend gewordene Methode, nach den 12 *claves* zu singen, denn sie lagen einigen der erwähnten Solmisationsmethoden zu Grunde[4]) und waren den andern nur sieben Silben, aber Parallelreihen enthaltenden Methoden unentbehrlich. Beschränkte man sich auf sie allein, so war allem Streit die Spitze abgebrochen. Es läßt sich nicht entscheiden, wer zuerst diesen Gedanken praktisch verwertet hat. Schon Zacconi spricht im ersten Teil seiner *Prattica*, der während seines Aufenthaltes am bayrischen Hofe erschienen ist, von einer neuen, ungleich besseren Methode singen zu lernen, nämlich allein nach den sieben *claves*. Wenn wirklich zu jener Zeit eine Bewegung für diese Art zu solmisieren in breiterem Maßstabe vorhanden gewesen ist, so kündigte sie nur wie ein Vorbote, wie ein Sturm das Gewitter an, das bald darauf über das alte Hexachordensystem hereinbrechen sollte. Es ist dann sehr wohl möglich, daß sich die Vorliebe für die *claves* aus dieser die Umwälzung vorbereitenden Zeit herschreibt, und der Gedanke erhalten geblieben ist, wenn er auch durch die Einführung der siebenten Silbe wieder in den Hintergrund gedrängt wurde. Anfangs der vierziger Jahre des XVII. Jahrhunderts bilden sich unabhängig von einander zwei Centren für den Gebrauch der *claves* bei der Solmisation unter der Führung von Hase und Profius. Hase, Pfarrherr zu Negelborn, berichtet, daß er schon vor Herausgabe seines

1) *Methodus admirandorum mathematicorum* (3. Aufl.) 8. Buch, S. 380, Herborn, 1641.
2) *Disputationes*, 3, quaest. 6, 1609. 3) In der *Exercitatio tertia*, Leipzig 1611.
4) Vgl. Hitzler und Gibelius.

Büchleins 1644 Erfolge mit den *claves* im Solmisieren und den Beifall vieler vornehmer Leute erzielt habe. Profius, Kantor und Organist zu Breslau, gab seine Anweisung 1641 zu Leipzig heraus. Von Hase erfahren wir eingehende Nachrichten über die Verbreitung seiner Methode. Schon 1657 war sie in allen Schulen des Fürstentums Grubenhagen eingeführt, desgleichen in Clausthal, Andreasberg, Elbingerode, Altenau und Lauterberg. Damit stimmt gut überein, was Georg Ahle, Kantor zu Mühlhausen, erzählt, daß man schon zu Lebzeiten seines Vaters das Solmisieren abgestellt habe. Aber erst in den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts gleicht sich in allen Teilen Deutschlands mehr und mehr die Bewegung zu Gunsten der *claves* aus. Eine große Menge von Lehrbüchern werden geschrieben, in denen diesen der Vorzug eingeräumt wird, so Funccius (1670—80), Mylius (1686), Uhlich (1687), Speer (1687), Falk (1688), Quirsfeld (1688), Lange (1688), Printz (1689).

Um die Wende des XVII. und XVIII. Jahrhunderts erscheint somit der Sieg der *claves* gesichert, wenn auch neben ihnen vielfach die Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* und *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni* in Anwendung kamen, ja in manchen Gegenden noch die alte Guidonische Solmisation ein stilles Dasein geführt zu haben scheint. So schreibt Sperling[1], daß die letztere dort zu Lande noch sehr gebräuchlich sei bei *Figuralisten* und *Choralisten*, und fühlt sich deshalb veranlaßt, sie in sein Büchlein als Lehrgegenstand mit aufzunehmen.

Man kann sagen, daß mit der Einführung der siebenten Silbe schon der Hauptschritt zur Erhebung der *claves* an die Stelle der Silben in Deutschland gethan war, denn mit der Einführung des Heptachords in der Solmisation war die Schranke gebrochen zwischen dieser und der Bezeichnung. Der Nutzen des Hexachordsystems war schon lange vorher nicht mehr recht verständlich gewesen, und mit Seufzen trug man das von Fremden auferlegte Joch. Es hatte zuerst den Anschein, als ob die neue erweiterte Solmisation zum Siege gelangen sollte. Zwei Umstände aber arbeiteten unablässig daran, diese Wendung zu verhindern; den einen haben wir bereits kennen gelernt, es war die beklagenswerte Zersplitterung in verschiedene Systeme, die ein Zusammengehen der Anhänger der neuen Methode vereitelte; der andere besteht in der Hingabe des Volkes an die Instrumentalmusik. Wer gute Sänger hören wollte, mußte sich an die Höfe der Fürsten und an die Reichen wenden, die sich die Sänger für schwere Geldopfer aus dem Auslande kommen ließen. Mit der Hinneigung zur Instrumentalmusik aber war eine intensivere Beschäftigung mit den Tonbezeichnungen verbunden, und so ist es natürlich, daß der Ausgang der Solmisationsentwicklung, nachdem sie einmal durch

1) *Principia musicae*, Bautzen 1705.

Einführung des Heptachords Fühlung mit der Bezeichnung gewonnen hatte, über kurz oder lang der sein mußte, von den Buchstaben ersetzt zu werden.

Die Niederlage, die Mattheson in seiner selbstgefälligen theatralischen Journalistik Buttstedt, dem sogenannten letzten Ritter der Solmisation, bereitet, hat auf den Ausgang des Prozesses keinen sichtbaren Einfluß mehr gehabt. Die Entwicklung war bereits entschieden, und seine großartige Aufbauschung des Streites zu einem wichtigen Ereignis in der Geschichte der Musik ist ganz ungerechtfertigt und wirkt nur erheiternd. Es ist, als wenn der Esel dem toten Löwen noch einen Hufschlag versetzte[1]).

So gelangten die Deutschen ziemlich zur selben Zeit wie die Franzosen zu einem vorläufigen Abschluß des Solmisationsproblems. Eine Vergleichung der Resultate entscheidet, was Vollständigkeit der Lösung anbetrifft, zu Gunsten der Deutschen. Doch ließ die Vollständigkeit auch bei diesen noch zu wünschen übrig, so lange man sich noch mit den alten unvollständigen Bezeichnungen *cis*, *dis*, *fis*, *gis* für die alterierten *claves* behalf. Wann die ergänzenden Namen *des*, *es*, *ges*, *as* hinzukamen, ist noch zu ermitteln. Der Gedanke aber an eine derartige planmäßige Ausgestaltung der pythagoräischen Bezeichnungsweise geht ziemlich weit zurück. Bereits 1688 kommt Joh. Caspar Lange[2]), Kantor in Hildesheim, auf die Notwendigkeit einer solchen zu sprechen und schlägt als ergänzende Namen vor *cel*, *del*, *el*, *fel*, *gel*, *al*, *b*. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß die Erhebung der Buchstaben zu Solmisationszwecken ein Mißgriff ist. Wie sehr das auch vom Volk herausgefühlt wird, dafür ist ein schlagender Beweis, daß man sie heutzutage eigentlich gar nicht mehr beim Singen anwendet, sondern entweder, wie beim Kunstgesange, zu den Silben der Franzosen seine Zuflucht nimmt oder lieber zu der Silbe *la* greift. Das ist aber ein trauriger Notbehelf und drückt die vielseitige Bedeutung der Solmisation auf das tiefste Niveau herab, denn wir fanden bei unserer historischen Untersuchung, daß sie eine Menge nützlicher Eigenschaften in sich vereinen kann.

Als oberste und wichtigste sahen wir, wie sie bei den Griechen und bei Guido dem Bau der Skala entsprechend auch ohne Notenschrift und andere sichtbare Hilfsmittel eine sichere Anleitung gewährte, sich in dem System zurechtzufinden, es von innen heraus zu verstehen und es nach Einheiten zu gliedern, deren Umfang und Lage an den Silben erkennbar war, und wie sie kraft dieser Eigenschaft zu einem wertvollen Besitz des

---

1) Übrigens scheint erst Münster der letzte Ritter der Solmisation gewesen zu sein; er gab trotz Mattheson's angeblicher Heldenthat noch 1748 ein Lehrbuch nach der alten Methode heraus (*Musices instructio*), 3. Aufl. Augsburg 1781.

2) *Methodus nova et perspicua in artem musicam*, Hildesheim.

Sängers wurde, zu einem lebendigen Material, dessen Beherrschung ihm jeden Augenblick zu statten kam, sowohl bei der Reproduktion als auch bei der Produktion. Diese Leistung der Solmisation kann nur mühsam durch den Unterricht auf einem Instrument erreicht werden. Wie übel aber ist es naturgemäß mit einer derartigen Ausbildung bei den unteren Volksschichten bestellt, wo doch Drehorgel und Harmonika und, wenn es hoch kommt, ein verstimmtes Pianino das einzig Erreichbare bilden.

Wir sahen ferner, wie die Festsetzung bestimmter Silben als Symbole bestimmter Töne befruchtend einwirken mußte auf die Stärkung des absoluten Tongehörs, wie Ansätze dazu mehrfach vorhanden gewesen sind, der erste bei den Silben *tri*, *pro*, *de*, *nos*, *te*, *ad*, die späteren in der Zufügung der siebenten Silbe zur diatonischen Skala, sodaß nur noch auf Grundton und seine Oktaven dieselbe Silbe zu stehen kam, was wegen der auffallenden Ähnlichkeit dieser Töne untereinander gar nicht als Mutation im gewöhnlichen Sinne gerechnet wurde. Es soll hier gern zugegeben werden, daß das Singen mit den Buchstaben denselben Erfolg zu erzielen vermag[1]).

Drittens war zu bemerken, wie man die Verschiedenheit der Vokale dazu benutzte, um Gesetze aufzustellen für die Kennzeichnung des Halbtonschrittes wie auch für die Alterationen der Grundtöne. Bei Hullah begegneten wir einem neuen geistreichen Prinzip dafür. Hier versagt die gewöhnliche Buchstabenbezeichnung völlig, ja sie wird sogar einem unbefangen denkenden Schüler zu einem Stein des Anstoßes, denn er wird nicht einsehen können, warum zwischen *e f* und *a b* ein Halbtonschritt ist, zwischen *f g*, *g a*, *c d* und *d e* aber ein Ganztonschritt, da in beiden Fällen die Buchstaben dem Alphabet nach benachbart sind, also gleich große Tonschritte begrenzen müßten.

Schließlich liegt in der Mannigfaltigkeit der anwendbaren Vokale und Konsonanten auch ein ästhetisch bedeutsames Moment, und es läßt sich durch ihre planmäßige Anwendung in der Solmisation eine Vervollkommnung und Reinigung der Aussprache erzielen. Es wird in den Kindern auf die natürlichste Weise der Sinn für die Klangschönheit der Sprache geweckt. Das gesungene Wort bedarf einer äußerst sorgfältigen Aussprache, um gut vernehmlich zu sein. Wo aber zu diesem Zwecke gewisse, vom Sprechtone abweichende Änderungen erforderlich sind, werden solche gleichfalls durch eine zweckmäßige Solmisation am besten vorbereitet und den Schülern verständlich gemacht werden können.

1) Die Anhänger der Ziffer und der Tonika Solfa-Methode unterschätzen die Bedeutung des absoluten Tongehörs, zumal jetzt nach der Feststellung eines einheitlichen Stimmtons. Die Schwankungen, denen die Normalstimmung in der Praxis unterworfen ist, lassen sich bei gutem Willen noch bedeutend verringern. Und warum sollte es für den Sänger schwerer sein als für den Instrumentalisten, sich an seinem Instrument, dem Kehlkopf, ein immer sichereres Tonbewußtsein zu erwerben?

Aus diesen Gründen kann es uns nicht verwundern, in Deutschland neue Vorschläge zur Verbesserung der Tonbenennung auftauchen zu sehen. Der erste derselben ging von K. Heinrich Graun aus, die sogenannte Damenisation. Marpurg[1]) erzählt darüber:

»Da ich eines Tages mit demselben über die in Ansehung der Singekunst unbequeme Benennung der Töne in eine Unterredung geraten war, so ergriff er die Feder und brachte nach kurzem Bedenken folgende Silben zu Papier: *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*.«

Diese für die *c-dur*-Skala geltenden Namen werden nach Analogie der Buchstaben-Bezeichnung verändert, sobald die Töne alteriert werden, und zwar erhält der Konsonant jeder Silbe bei Tonvertiefung die Endung *as* angefügt, bei Tonerhöhung die Endung *es*. Mithin ergiebt sich z. B. für *des-dur* die nichts weniger als schöne Vokalisation *mas*, *nas*, *po*, *tas*, *las*, *bas*, *da* oder für *fis-dur: pes*, *tes*, *les*, *be*, *des*, *mes*, *nes*. Einen Vorteil jedoch hatte dieses System vor allen bisher entstandenen voraus, es ließ zum ersten Male eine vollkommene Unterscheidung zu zwischen den enharmonisch verwandten Tönen; jedoch geschah dies wieder auf Kosten des Wohlklangs. Daher bediente man sich lieber blos der sieben Stammsilben, die sich in der That ganz gut zu Vokalisen-Übungen eignen[2]). Der Halbtonschritt ließ sich ja so wie so nicht erkennen, ebensowenig wie bei der Buchstaben-Bezeichnung. So leicht wie Graun sich die Aufgabe dachte, ist sie denn doch nicht. Sein System ist kaum eine wesentliche Verbesserung und für die Geschichte der Solmisation nur wichtig, weil es die Reaktion einleitet gegen den Gebrauch der Buchstaben als Solmisationsnamen. Diese Reaktion ging aber wunderliche Wege. Zunächst entfernte sie sich von ihrem Ziele. Pfeiffer und Naegeli[3]) lassen die Schüler die Noten auf die Silbe *la* singen und zur Abwechslung auch auf die den Noten zugefügten Zahlen eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieb. Natorp[4]) ersetzte die Note ganz durch die Ziffer, ohne auf die Tonbenennung mehr Gewicht zu legen als Naegeli. Ihm folgen eine große Reihe von Ziffristen wie Engstfeld, Koch, Waldmann, Schade, Knuth, Diebels, Stein. Überall begegnet man nur der Silbe *la* und den sieben Zahlworten. Der Zahl allein wird die Aufgabe zugeschoben, die Tonvorstellung zu erwecken. Auch bei den Gegnern der Ziffermethode entstand eine ganz außerordentlich umfangreiche Litteratur über die Gesangsbildungslehre. Immer und immer wie-

1) Anleitung zur Singekunst, Berlin 1763.

2) Joh. Adam Hiller, Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange 1774. — Häser, Andeutungen über Gesang und Gesangsbildungslehre.

3) Auszug aus der Gesangsbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen, Zürich 1812.

4) Lehrbüchlein der Singekunst, 7. Aufl. 1832.

der werden Anstrengungen gemacht, für den Gesangsunterricht eine gesunde Basis zu finden. Nach unsern geschichtlichen Betrachtungen erklärt sich dieses Suchen und Tasten leicht. Das Grundprinzip war verloren gegangen, die Solmisation. In der Not richtete man sein Augenmerk auf die ausländischen Methoden. Stahl führte 1858 die Methode Galin-Paris-Chevé in Deutschland ein. Sie fand besonders am Rhein Verbreitung. Erst kürzlich erfolgte eine Übertragung der Tonica Solfa-Methode durch Agnes Hundoegger;[1]) sie schließt sich eng an das Chevé'sche System an. Nicht nur die Taktbezeichnung ist dieselbe, sondern auch das Prinzip der Solmisation das gleiche. Für die diatonische Leiter treten die Silben *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ti* ein, bei Erhöhungen der Töne wird der Vokal der Silbe zu *i*, bei Vertiefungen zu *u*. Weitere Unterscheidungen, wie sie die reine diatonische Stimmung erheischte, werden nicht gemacht. Man kann sich sehr wohl damit einverstanden erklären. So lange unsere durch die Instrumentalmusik der reinen Stimmung entwöhnten Ohren den syntonischen Komma-Unterschied nicht auffassen oder höchstens unbewußt festhalten, würde eine feinere Symbolik nur verwirren.

Auch neue Systeme entstanden und zwar auf der Grundlage der zwölfstufigen Chromatik. Eins derselben lernten wir bereits gelegentlich kennen, das von Ernst von Heeringen ersonnene. Es fand an Heinr. Molck jun.[2]) einen Fürsprecher. Daß der Gedanke an eine zwölfsilbige Solmisation trotz ihrer Unzulänglichkeit für den Gesang immer wieder auftaucht, ist eine sehr beachtenswerte Thatsache. Klar ist, daß eine solche Benennungs- und Notierungsweise der modernen temperierten Instrumentalmusik logisch angemessener wäre als die übliche pythagoräische. Wenn man sich trotzdem noch dieser bedient, so liegt das an dem Gang der Ereignisse. Die Bezeichnung war eher da als die temperierte Chromatik, die sich erst bei der wachsenden Zunahme der Modulationen als ein unabweisbares Bedürfnis herausstellte, nie aber um ihrer selbst willen vom Volk erstrebt worden ist. Dennoch ist sie infolge ihrer ungemeinen Fruchtbarkeit für die Instrumentalmusik zum Stilprinzip geworden und hält das musikalische Denken gegenwärtig ganz an sich gefesselt. Darauf muß auch die Solmisation Rücksicht nehmen. Sobald sie aber wie jede einfach zwölfsilbige Symbolik die Eigenschaft verliert, die reine Diatonik darzustellen und die enharmonisch verwandten Töne zu unterscheiden, dient sie nicht mehr den wahren Interessen des Gesanges.

Von solchen Erwägungen ausgehend hat Carl Eitz ein neues Solmisationssystem ersonnen, welches beiden Stilprinzipien gerecht wird, sowohl

1) Tonika Do-Methode, Hannover 1897.
2) Der Sängerfreund, Leipzig 1852.

der zwölfstufigen temperierten Chromatik als auch der siebenstufigen Diatonik.

Eitz[1]) ordnet den zwölf chromatischen Stufen innerhalb der Oktave zwölf feststehende Konsonanten zu und zwar von *c—h* gerechnet *b*, *r*, *t*, *m*, *g*, *s*, *p*, *l*, *d*, *f*, *k*, *n*, sodaß immer ein Stoßlaut mit einem Fließlaut abwechselt[2]). Durch diese Anordnung ist Eitz schon die Möglichkeit gegeben, Ganztonschritt von Halbtonschritt, kleine Terz von großer, reine Quarte von Tritonus und so auch die übrigen Intervalle von einander zu unterscheiden. Er erhält aber noch ein zweites Merkmal dafür mit Hilfe der Vokalisation. Bei dieser ist ihm die siebenstufige pythagoräische Skala maßgebend. Es gilt die fünf Hauptvokale *a*, *e*, *i*, *o*, *u* auf die sieben Töne zu verteilen. Da in der diatonischen Reihe zwei Mal Halbtonschritte vorkommen, so genügen diese fünf Vokale, wenn man den die Halbtonschritte einschließenden Tönen gleiche Vokale zuweist. Dadurch werden diese Stellen der Tonleiter gleichzeitig in markantester Weise durch Liegenbleiben des Vokals ausgezeichnet, z. B. in *c-dur: bi*, *to*, *gu su*, *na*, *fe*, *li bi* oder *h-dur: li*, *ro*, *mu gu*, *pa*, *de*, *ki li* oder *c-moll:* (melodisch) *bi*, *to mo*, *su*, *na*, *fe*, *li bi* und abwärts *bi*, *ke*, *da na*, *su*, *mo to*, *bi*. Guido noch hatte, um den Halbtonschritt kenntlich zu machen, ein Silberpaar notwendig; nach der Zufügung der siebenten Silbe reichten dazu erst zwei Silberpaare aus und auch dann nur, wenn man die schwerfälligen Parallelreihen beibehielt. Im andern Falle wußte man den Halbtonschritt nicht anzudeuten und nichts mit den Vokalen anzufangen. Auch bei Graun ist das offenbar, der in seiner Silbenreihe *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be* die Vokale in alphabetischer Reihenfolge anbringt und so beim sechsten Ton wieder von vorn anfangen muß. Wie einfach und natürlich erscheint damit verglichen bei Eitz die Lösung der Schwierigkeit! Die Vokalveränderung bei den Ganztonschritten ist, wie man aus den obigen Beispielen erkennt, auch keine willkürliche, sondern entwickelt sich nach der bekannten Reihenfolge *a e i o u*. Wie aber macht es Eitz möglich, dieses Prinzip durchzuführen, daneben die Halbtonschritte zu bezeichnen und auch die enharmonisch verwandten Töne von einander zu unterscheiden? Offenbar kann er letztere auch nur durch Vokal-Änderung ausdrücken, da ja der Konsonant für jede der zwölf Stufen bereits fest bestimmt ist. Die Betrachtung der Quintenreihe, des Bildungselementes der pythagoräischen Skala, löst uns das Rätsel. Zwei anein-

1) Hundert geistliche Liedweisen in Tonsilben, Eisleben 1893. Vor wenig Monaten gab derselbe Verf. heraus »Deutsche Singfibel« für die Hand der Schüler der 2. Bürgerschule in Eisleben zu einem vom Königlich Preußischen Ministerium der geistlichen Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten genehmigten Unterrichtsversuche.

2) Es erinnert das an die Einteilung der chinesischen Skala mit 6 männlichen und 6 weiblichen Tönen, die zwei in einander verwobene Ganztonreihen bilden.

ander gereihte Quintenschritte ergeben das Intervall der None, nach Transposition des einen Tones in die Oktave des andern das des Ganztonschrittes. Reiht man sechs solcher Ganztonschritte aneinander, was gleichbedeutend ist mit sechs mal zwei transponierten Quintenschritten, so gelangt man zu dem enharmonisch Verwandten des Ausgangstones. Die fünf Vokale a, e, i, o, u reichen nicht aus für die sieben diese Ganztonschritte einschließenden Töne, man muß die Reihe beim sechsten Ton von neuem beginnen. Dann erhält man für den siebenten den Vokal, der in der Vokalreihe a, e, i, o, u dem Vokal des Ausgangstones zunächst liegt und zwar nach rechts, wenn man die Ganztonreihe nach oben bildete, nach links, wenn man sie nach unten bildete. Die gleichen Verhältnisse wie beim ersten und siebenten ergeben sich natürlich auch beim zweiten und achten, dritten und neunten Ganzton und so ins Unendliche weiter. Die enharmonisch Verwandten z. B. von *bi* (c) heißen demnach *bo* (his) und *be* (deses), die von *to* (d) *tu* (cisis) und *ti* (eses) u. s. w. Hier ist dem Sinne nach dasselbe Vokalisationsprinzip verwendet wie bei Hullah. Während aber bei diesem die Vokal-Änderungen Chroma-Unterschiede bedeuteten, bedeuten sie bei Eitz Komma-Unterschiede.

Die soeben betrachtete unbegrenzte Ganztonreihe enthält aber nur die Hälfte des gesamten Tonsystems. Sie muß ergänzt werden durch eine andere Reihe, welche die von der ersten übersprungenen Halbtonschritte ihrerseits zu einer unendlichen Reihe von Ganztonschritten zusammenfaßt, für welche in der Vokalisation dasselbe gilt wie für die erste. Nun ist nur noch die Frage, in welcher Entfernung die Vokalisationen beider Reihen einander am zweckmäßigsten parallel gehen. Hier spricht der Halbtonschritt in der diatonischen Skala das entscheidende Wort. Er entsteht in der Quintenreihe durch Fortschreiten um fünf Quinten, z. B. *c (g d a e) h=hc*. Beide Töne werden zum Unterschiede von den Ganztönen am besten durch Liegenbleiben des Vokals gekennzeichnet, d. h. die Vokalisationen beider Reihen werden in der Entfernung von fünf Quintenschritten einander parallel laufen müssen. Auf Grund dieser sinnreichen, den Stoff der Tonsymbole zum ersten Mal ganz ausnützenden Bauart vermag das System

1) die Gliederung der diatonischen Leitern erkennbar zu machen, indem sich Ganz- und Halbtonschritte von einander in der Symbolik abheben,
2) die enharmonisch verwandten Töne zu unterscheiden,
3) die zwölf chromatischen Stufen anzugeben, wofür in der Instrumentalpraxis schon die Konsonanten der Silben genügen würden,
4) eine sehr sangbare konsonanten- und vokalreiche Symbolik zu liefern.

Wie der Erfinder das System darbietet, stellt es ebenso wie das gebräuchliche Notensystem die Verhältnisse nur dar als das Ergebnis der reinen Quinten- und Oktavenstimmung. Eitz äußert sich dazu wie folgt:

»Es würde von mir ein ganz unfruchtbarer Schritt sein, wollte ich die herrschende Denkweise der Musiker nicht berücksichtigen und meine Verbesserungen an die Bestrebungen zur Einführung der natürlichen reinen Stimmung knüpfen, die Mehrzahl der Musiker würde meinen Vorschlägen ablehnend gegenüberstehen. Der gründliche Sachkenner, welcher die natürlich reine Stimmung für das Richtige hält, wird sich beruhigen, wenn er bemerkt, daß meine Tonsilben die in der Terzenstimmung bedingten Kommaunterschiede auszudrücken vermögen.«

Jedem der 12 Konsonanten nämlich können alle 5 Vokale zugeordnet werden, mithin läßt sich durch die neue Symbolik das Intervall des Halbtons in 5 Kommata zerlegen.

Zu dieser fünften Eigenschaft kommt noch als sechste hinzu, daß sie nicht blos eine Intervall-Symbolik ist, sondern eine wirkliche Ton-Symbolik, also auch zur Stärkung des absoluten Tonbewußtseins beizutragen vermag.

Eine solche Fülle von Eigenschaften ist uns bisher bei keinem andern System begegnet. Jedoch dürfte eine derselben, die Zwölfteilung der Oktave, Anstoß erregen, da sie der üblichen Notation widerstreitet und dadurch dem Anfänger eine gewisse Schwierigkeit zu bieten scheint.

Wir sehen aber keinen Grund ein, warum den Kindern die Anwendung der zwölfsilbigen Symbolik auf die übliche Notenschrift schwerer fallen sollte als umgekehrt die Anwendung der Notenschrift auf die zwölfstufige Tastatur des Klaviers. Beides würde sich sogar gegenseitig unterstützen und dem Stilprinzip der zwölfstufig temperierten Chromatik auch in der Nomenklatur zu seiner wohlberechtigten Anerkennung verhelfen. Daneben ist aber auch der selbständigen Entwickelung der Vokalmusik durch die neue Symbolik volle Freiheit gewährt.

Die höheren Gesichtspunkte, die sich hier unmittelbar an die Betrachtungen des letzten Systems anreihen, zeugen von einer Bedeutung der Solmisation, die wir auf unserer historischen, sich oft ins Diminutiöse verlierenden Wanderung mehrfach aus den Augen lassen mußten. Sie fordern dazu auf, noch einmal von dem gegenwärtigen Gipfel der Entwickelungsgeschichte der Solmisation dieselbe im Ganzen zu überblicken, um ein klares Bild über ihre Stellung und Bedeutung in der musikalischen Entwickelung der Völker im Allgemeinen zu gewinnen.

X.

Rückblick auf die Geschichte der Solmisation, Wechselwirkung zwischen ihr und der musikalischen Denkweise, Schlufswort.

Es ist eine bisher noch zu wenig beachtete Thatsache, daß die Entwickelung der musikalischen Denkweise mit der Solmisation sehr eng verbunden ist, viel enger als mit der Tonbezeichnung. Gar wenig verraten

uns die sogenannten Gregorianischen Buchstaben von den gewaltigen inneren Umwälzungen, die die musikalische Anschauung während mehr als tausend Jahren durchgemacht hat. Die Solmisation aber hat alle diese Veränderungen an sich selbst verspürt. Wie sollte es auch anders sein, da der Gesang bis ins XVIII. Jahrhundert hinein stets die Führung in der musikalischen Entwickelung gehabt hat.

Als der erste Grundstock für die abendländische Musik erscheint das dorische Tetrachord der alten Griechen; ihm entsprechen in der Solmisation die vier Silben *ta*, *tē*, *to*, *tĕ*. Die Tetrachordlehre wird von der christlichen Kirche übernommen, jedoch in veränderter Gestalt. Nach dem Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung hat sie sich zur Hexachordlehre erweitert, diese ist eine rein abendländische Schöpfung und findet ihre Erklärung in dem durch die Psalmodie erstarkten Dur-Empfinden und der melodischen Verwandtschaft der Töne untereinander, die mit ihm bis in die letzten Konsequenzen verfolgt und zum Abschluß gebracht ist.

Die neue Einheit, das Hexachord, wird von einer neuen Solmisation getragen, welche den Eigenschaften des damaligen Tonsystems bis in alle Einzelheiten nachzugehen vermag.

Alterationen und Transpositionen, die durch das Emporkommen der Polyphonie notwendig werden, bauen das diatonische System zu einem accidentell chromatischen aus und bringen es in einen Gegensatz zu der dem alten System parallelen Solmisationsweise. Hierdurch, wie durch den Einfluß des Dur-Empfindens, an dessen Stärkung das Hexachord-System selbst unausgesetzt, wenn auch unbeabsichtigt gearbeitet hat, gewinnt der Gedanke nach einer neuen Einheit die Oberhand. Das Hexachord wird durch Angliederung neuer Silben zum Oktochord erweitert, der nächst höheren, ein abgeschlossenes Ganze bildenden Einheit. Doch muß das Oktochord bald aus praktischen Gründen dem modernen Heptachord weichen, mit dessen Einführung der Gegensatz zwischen Bezeichnung und Benennung ausgeglichen wird. Durch die Hinzufügung der siebenten Silbe kommt nun auch in der Solmisation die Bedeutung des Leitetons zur vollen Geltung. Dies giebt Veranlassung, auch zu dem *b rotundum* bestimmte Stellung zu nehmen, denn es war nötig, es aus der Durskala auszuscheiden.

Man faßt es nicht mehr als die Differenzierung des *b* ♮ auf, wodurch die mittelalterlichen Begriffe von Dur und Moll entstanden waren, sondern als den für die Tonart der Unterquinte charakteristischen neuen Ton. Der Dominant-Septimenakkord wird der Träger dieser Anschauung. Ist aber das bisherige *molle* nur ein nach der Unterquinte transponiertes *durum*, so fällt natürlich jeder Unterschied, der noch zwischen dem *molle* und den übrigen Transpositionen bestanden hat, hinweg; sie alle erscheinen

als ein Tongeschlecht, das in Gegensatz tritt zu den Tonarten mit kleiner Terz. Letztere verschmelzen zu dem modernen Moll.

Unterdessen wird das Instrumentalsystem, dessen Stimmungsverhältnisse immer unerträglicher geworden sind, durch Einführung der zwölfstufigen temperierten Chromatik zu neuem Leben erweckt. Das Problem einer ästhetisch befriedigenden Stimmung erscheint für unabsehbare Zeit gelöst. Man versucht daher, das neue System auch der Solmisation aufzunötigen. In allen Ländern werden diesbezügliche Vorschläge gemacht, allein ohne Erfolg; man fühlt, daß eine zwölfsilbige Nomenklatur für den Gesang unzulänglich ist. Diese ablehnende Haltung aber besiegelt für lange Zeit das Schicksal der Solmisation. In Frankreich bleibt man bei einer starren, ebenso unzulänglichen siebensilbigen Solmisation stehen, in Italien gelangt man zum gleichen Resultat, in Deutschland werden die Silben ganz durch die Buchstaben ersetzt. Beides ist im Interesse der Gesangsmethodik lebhaft zu bedauern. Die Solmisation wird zu einem leeren Begriff; sie gerät in einen Zustand von Passivität und vermag der temperiert-chromatischen instrumentalen Auffassungsweise die reine Stimmung nicht mehr als einen gleichberechtigten Faktor gegenüberzustellen. Erst in der Tonika Solfa-Methode wird dieser Versuch mit voller Entschiedenheit gemacht. Die bedeutenden Erfolge und die überraschend schnelle Verbreitung, die das System aufweist, bekunden von neuem, welche Lebenskraft der Solmisation innewohnt. Die Tonika Solfa-Methode bedient sich der mittelalterlichen Transposition. Ohne deren Mithilfe erschien es unmöglich, das gesteckte Ziel zu erreichen. Daß es dennoch möglich ist, zeigt Carl Eitz in seinem System. In glücklichster Weise verbindet es die Anschauung der temperierten Chromatik mit der reinen Diatonik und besitzt in hohem Grade alle Eigenschaften, die von einer guten Solmisation zu verlangen sind. Es ist dadurch befähigt, die musikalische Anschauungsweise nach der einen wie nach der anderen Richtung hin wirksam zu unterstützen.

Sollte sich einst (vielleicht infolge orientalischer Einflüsse) in der abendländischen Musik eine völlige Umwandlung vollziehen zu Gunsten eines feineren Ausbaues des Tonsystems, sollte man einst an der Beachtung der Komma-Unterschiede, die sich aus der Terz- und Quinten-Stimmung ergeben, Gefallen finden und sie zu einem eigenen Prinzip in der Komposition erheben, um auf diese Weise zu jetzt noch ungeahnten Feinheiten in der Modulation zu gelangen, so würde auch die Eitz'sche Symbolik diesem Umschwunge zu folgen vermögen.

Eine derartige feinere Tonunterscheidung in unserer Musik gehört durchaus nicht zu den Absurditäten und Unmöglichkeiten, sondern ist vielmehr der einzige Weg, um zu dem Alten noch Neues hinzu zu gewinnen und zu einer höheren Entwicklung zu gelangen, das heißt, vom

absoluten musikalischen Standpunkt aus, zu immer reineren Tonwerten. Gegenwärtig wird dieses Prinzip oft vernachlässigt und dem andern untergeordnet, das auf der programmatischen und dramatischen Wirkung der Musik beruht. Dem Gesange ist hier aber eine Grenze gezogen. Thatsache ist, daß ein aufmerksamer Sänger als erste Richtschnur für seine Intonation stets die völlige Übereinstimmung derselben mit den gleichzeitig erklingenden Tönen betrachten wird. Daher wird der Gesang sein wahres Element finden in der sinnlichen Klangschönheit, der bezaubernden Wirkung, die reine Harmonien auf das Ohr ausüben. Die temperierte Chromatik diente in der Instrumentalmusik ja auch schon demselben Zwecke, die überaus störenden Unreinheiten der alten, aus etlichen reinen Intervallen zusammengesetzten Skala möglichst auszugleichen. Man blieb aber bei der zwölfstufigen Chromatik stehen, weil sie noch die brauchbarste Temperatur von den künstlichen Systemen liefert. Erst ein 53-stufiges würde den Anforderungen einer reinen Stimmung genügen. Solange aber die Technik die ungemeinen Schwierigkeiten, die sich bei der Herstellung eines derartigen brauchbaren Riesen-Instrumentes ergeben, nicht lösen kann, muß selbstverständlich das zwölfstufige System als der beste Ausweg gelten. Diese Thatsachen lassen es recht zweifelhaft erscheinen, ob die Versuche, mit Hilfe einer Temperatur der Instrumente zu reinen Intervallen zu gelangen, in absehbarer Zeit einen befriedigenden Erfolg haben werden.

Viel günstiger liegen die Verhältnisse für den Gesang. Durch eine geeignete, fein gegliederte, elastische Symbolik läßt sich nach und nach die uns ungewohnte Empfindung für kleine Intervall-Unterschiede und das Gefallen an ihnen kräftigen. Das Genie wird Mittel und Wege finden, dieses Empfinden künstlerisch zu verwerten und es zu einem ungemein fruchtbaren Stilprinzip zu erheben.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese neue Entwickelung mit der Einführung der Naturseptime einsetzt. Infolge der vielen musikalischen Beziehungen, die sich in dem siebenten Tone zusammenfinden, erscheint er als der natürliche Zentralpunkt, der für die Entwickelung der Musik immer wieder neue Anregung giebt.

Purcell and Nicola Matteis

by

J. Frederick Bridge

(London.)

It is well known that in 1683 Purcell made a new departure in his career as a composer by publishing twelve Sonatas for 2 Violins and Bass with a figured bass for accompaniment on organ or harpsichord. The Preface to this publication has also been often quoted, especially the following portions: — »For its Author, he has faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally to bring the Seriousness and Gravity of that sort of Musick into vogue and reputation among our countrymen, whose humour, 'tis time now, should begin to loath the levity and balladry of our neighbours«. And again, »It remains only that the English Practitioner be enform'd, that he will find a few terms of Art perhaps unusual to him, the chief of which are these following: *Adagio* and *Grave* which imports nothing but a very slow movement: *Presto*, *Largo*, and *Vivace*, a very brisk, swift, or fast movement: *Piano*, soft.« The »balladry of our neighbours« refers of course to the French style, but I am not aware that the question has ever been very definitely decided as to whom Purcell may be considered to have had more particularly in view when he spoke of »the most famed Italian Masters«. Hawkins, in refutation of the tradition that Purcell had borrowed his chamber-music style from the imported Italian band of Mary of Modena wife of James II who came over in 1685, says that Purcell had before that looked very carefully into the works of Carissimi, Cesti, Colonna, Gratiani, Bassani, and Stradella; but what authority he had for making this last assertion I do not know, and it looks very like a round statement introduced to account for Purcell's 1683 Preface. Hawkins from internal evidence thinks that Bassani was the chief model, and as to Corelli considers that his works had not got abroad by 1683. Rimbault in his Notes to Roger North's »Memoirs of Musick« (of which more hereafter) quotes at page 129 the following couplet from a copy of verses addressed to Purcell, and prefixed to Book II of Playford's Harmonia Sacra published in 1693: — »In thy productions we with wonder find Bassani's genius to Corelli's joined.« Mr. H. Davey in his »History of English Music« mentions Frescobaldi, Carissimi, and Stradella as held in high estimation by Purcell. Sir Hubert Parry in his article on »Sonata« in Grove's Dictionary of Music shows the simi-

larity of Purcell's Sonata in F, called the »Golden Sonata«, to the Corelli pattern; but then this Sonata belongs to a period ten years later, and does not concern the present question. Mr. Fuller-Maitland in his article on Purcell in the Dictionary of National Biography gives good reasons for particularising G. B. Vitali as having been taken by Purcell for his special model in chamber-music. There may be discussions elsewhere on the point, but I have not come across them. My object here at any rate is to draw attention to the case of the Italian violinist and composer Nicola Matteis, and to point out the strong probability that he personally influenced Purcell towards the production of the 1683 chamber-music, by his own performances and compositions on the spot in London.

For the benefit of those who are not entirely familiar with the Purcell biography, it may be mentioned that Purcell was born in 1658 (possibly 1659) just before the Restoration (1660), and died early of a consumptive malady in 1695; that his career as a musician occurred during the reigns of Charles II, James II, and William III; that he was organist of Westminster Abbey from the age of 22 till his death; and that he composed first operas, masques, incidental music, and odes for the stage, then instrumental chamber-music, and finally as a general composer all sorts and kinds of music. It is hardly necessary to say that judged by the standard of the times in which he lived he was so pre-eminent in all these different classes of composition, and his music has presented such durable qualities, that by universal consent he is regarded as England's greatest composer.

The peculiar English style of instrumental music, best evidenced in the admirable class of music written for »a chest of viols«, did not long survive the Commonwealth. At the accession of Charles II in 1660 the lighter French style came into vogue. In Burney's extracts from the MS. of the Hon. Roger North's »Memoirs of Musick« (which by the bye differ not inconsiderably in detail from Rimbault's printed version of the same published in 1846) it is said that »the French style at this time was rendered famous throughout Europe by the works of Baptist Lulli, a Frenchified Italian, and master of the Court Musick at Paris, who enriched the French Musick by Italian harmony, which greatly improved their melody«. And again, »all the composers in London strained hard to imitate Lulli's vein«. I will not repeat here the well known facts about Pelham Humfrey and Paris, and will only say that Purcell was at first and in his dramatic works no exception to the general rule about the influence of the French style. But the French style was in turn superseded, during the progress of Charles II.'s reign, by the true Italian style; and Burney ascribes this in great measure to the increas-

ing use of the violin class of instruments, which came originally from Italy.

Now as to these Italian composers whom it is said that Purcell had very carefully studied. Frescobaldi (1583—1644) was an eminent Italian organist long before Purcell's time, who wrote in several styles including Ricercari for various instruments; Purcell may possibly have known some of his works at first hand. Carissimi (1604—1674), Cesti (1620—1669), Colonna (1640—1695), and Gratiani (1609—1672), were not writers of instrumental music, and therefore their names scarcely concern the present question. Stradella (about 1640—1680) was almost exclusively a vocal composer, and I am not aware of there being evidence that anything instrumental of his was known to the England of Purcell's day. As to Corelli (1653—1713), this celebrated composer of instrumental music was only 5 years senior to Purcell in age; and his first publication was in 1683, the very year of Purcell's Preface. Giovanni Battista Bassani again (1657—1716) was only one year Purcell's senior; his opus 1 and opus 5 are certainly sonatas for 2 violins and bass, but their date is unknown, and according to Fétis he does not appear to have begun publishing before 1685. There remains then only Giovanni Battista Vitali (about 1644—1692), who was a celebrated composer of instrumental chamber-music of Bologna and Modena, whose first publications go back to 1668, and whose Sonatas specially so called began to be published in 1676. All this tends to corroborate the »Dictionary of National Biography« as to Vitali having been Purcell's special model for chamber-music; though I must say with regard to Purcell's eldest son born in 1682 being named John Baptist after Vitali, that John Baptist was also the Christian name of both Lully and Bassani.

My point however is, as before said, that even if Purcell should prove to have been well-acquainted at first hand with any of Vitali's works, yet nevertheless the active agent in influencing Purcell in that direction was in all probability Nicola Matteis. This Italian violinist and composer came to London about 1672, and resided there till after Purcell's death. The date of Matteis's birth is not known, but the accounts of his playing given from personal observation by such authorities as John Evelyn in his contemporary Diary, and Roger North in his »Memoirs of Musick«, show that he came here as a mature artist. Purcell was then 15 years old, and during the 11 years which elapsed till the publication of the 1683 Purcell sonatas Matteis was much the most prominent foreign musician, and the only Italian musician of any rank, resident in London. The propagation of musical styles from one country to another was carried out in those days very little by the dissemination of copies, whether manuscript or printed, and much more by the activity

of persons who went here and there making performances and concerts. And Roger North says specifically (page 122 of Rimbault): — »But as yet wee have given no account of the decadence of the French musick, and the Italian coming in its room. This happened by degrees, and the overture was by accident, for the coming over of Sig. Nicolai Matteis gave the first start. He was an excellent musician, &c. &c. &c.« Purcell the organist of Westminster Abbey must of course have known Matteis. Purcell directed the concerts of Chief Justice Francis North (Roger North's brother) in Queen Street, and it is evident from the writings of Roger that the Norths were supporters of Matteis. In the Bodleian Library at Oxford I have found Chief Justice North's name inscribed as the owner of one of the volumes of Matteis's »Aires for the Violin«. Then as to the explanation of Italian terms in Purcell's Preface, it is a little singular that much the same sort of explanation is found prefixed to Matteis's 2nd. volume of Violin pieces engraved in 1685. Again I have within the last week or two discovered in MS. parts in the Bodleian Library, and had performed at a Lecture at the Royal Institution, a Sonata in A by Matteis, not at all in the old Suite form, but in the exact Sonata da camera form used by Purcell in 1683; and though the date of this MS. composition cannot be traced it is at least as likely to have been composed before 1683 as after. However I am not asserting that a composer like Purcell copied Matteis's works. I am only saying that it was Matteis who made the Italian chamber-music style prevalent in London, and that but for him Purcell would very probably never have thought of or written in that style. And I cannot better conclude than by quoting from one of North's voluminous manuscripts, »Essay of Musical Ayre« (Brit. Museum, Addit. MSS., 32,536, folio 78): — »The poor man [Matteis] as a grateful legacy to the English nation, left with them a generall savour for the Itallian manner of Harmony, and after him the French was wholly layd aside, and nothing in towne had a relish without a spice of Itally, and the masters here began to imitate them, wittness Mr. H. Purcell, in his noble set of Sonnatas.«

We in England think that, in spite of the high merits of the Italian chamber-music of the 17th century, yet the abandonment of our native viol music was a misfortune, and anything bearing on this part of our musical history interests us. If anyone abroad knows about Matteis's antecedents, perhaps the editor would allow the information to be given in the columns of the monthly Journal. He calls himself on one of his title-pages a Neapolitan, and North says that he came through Germany. He may have been related to the Neapolitan painter Paolo de' Matteis (1662—1728).

Mestwirebi, die Troubadoure des Kaukasus

von

Basil Korganow.

(Tiflis.)

Am Kaukasus, besonders in den Gegenden jenseits desselben, ziehen gewisse Volkssänger, Sackpfeifer, umher. Sie wandern durch die Dörfer und die Höfe kleiner Provinzialstädtchen und besuchen selten große Gouvernement-Städte, wo der unaufhörliche Lärm und die Stimmung der Einwohner sich mit ihrer Musik nicht recht vertragen. Gerne erscheinen sie in Sommerkurorten, wo sie bei Banketten, Picknicks und sogar beim täglichen Familientische willkommene Gäste sind. Eingeladen werden sie aber nie, vielleicht weil ihr Aufenthalt niemals bekannt ist. Wie Zugvögel, wie die Wolken ziehen sie in der Gegend umher als Träger von etwas Hohem und Schönem, der alten Volkskunst, welche jedem Einheimischen so lieb ist, aber bis jetzt noch keinen kompetenten Musikforscher gefunden hat.

Der *Mestwire* ist der Herkunft nach Grusiener (Imeretiener), der Bezirk Ratscha des Kutaißischen Gouvernements ist meist seine Heimat. Der Name hat seinen Ursprung von der Rohrflöte oder Schalmei, die grusienisch *stwiri* heißt. Dieses Wort, mit der vorgesetzten Silbe *me* und dem Endbuchstaben *e* versehen, weist auf diejenige Person, welche sich des *stwiri* bedient, den Sackpfeifer, so wie *me-surn-e* (einheimischer Musikant) sich herleitet von *surnà* (einheimisches Instrument) und *me-bag-e* (Gärtner) von *bagi* (Garten). Das Instrument, welches die Sackpfeifer benutzen, ist ein mit zwei Öffnungen versehener lederner Sack. In die eine Öffnung, welche innen durch ein Klappenventil geschlossen ist, wird die Luft mittels eines Ansatzrohres eingeblasen, in der andern stecken zwei gewöhnliche Rohrpfeifen, die neben einander liegen und durch Kupferringe zusammengehalten werden. Die Rohrpfeifen laufen aus in den engen Teil eines mit farbigem Glase gezierten Ochsenhorns; die Verbindung wird wieder durch Kupferringe hergestellt.

Die Rohrpfeifen haben neun Löcher, welche in zwei Reihen (die eine von sechs, die andere von drei Löchern) angeordnet sind und beim Anblasen durch die Luft des Sackes sieben verschiedene Töne ergeben, deren Höhe von der Deckung der Löcher abhängt. Wenn z. B. alle geöffnet bleiben, erhält man den höchsten Ton *ges*, der dem dem Sacke zunächst liegenden ersten Loche entspricht. Sobald man aber dieses (mit dem zweiten Finger der linken Hand) deckt, resultiert ein Ton *f*, der

dem zweiten Loche zukommt. Deckt man auch dieses (mit dem dritten Finger), so gewinnt man *es* und in ähnlicher Weise durch Deckung des dritten Loches (mit dem vierten Finger) *des*. Die folgenden Löcher werden paarweis mit den Fingern der rechten Hand gedeckt, wobei der zweite Finger das erste, der dritte das zweite und der vierte das dritte Paar schließt. Dem ersten Paare entspricht, wie schon gesagt, der Ton *des* und dem zweiten *c*. Was das dritte Paar anbelangt, so giebt ein Loch den Ton *as* und beide zugleich geben *b*. Auf diese Weise erhält man die Tonreihe *as*, *b*, *c*, *des*, *es*, *f*, *ges*. Der Klangcharakter ist nicht ganz rein, näselnd, aber genügend kräftig.

Die Musik der Mestwire ist sehr einförmig, sowohl in rhythmischer als auch in harmonischer Beziehung. Sie besteht aus Präludium und Postludium zum Liede, welches mit Dudelsack-Begleitung ausgeführt wird, sowie aus der Begleitung.

Das Präludium wird immer mit einer absteigenden Tonleiter begonnen, wie wenn der Sackpfeifer seine Melodie nicht anders als durch stufenweises Absteigen vom höchsten Tone *ges* aus intonieren könnte. Letzterer wird in der Folge nicht mehr berührt, die mit Trillern und andern Melismen verzierte Melodie beschränkt sich auf die übrigen Töne. Die Reihenfolge derselben in der Melodie, falls man eine solche Tonreihe Melodie nennen kann, ist gewöhnlich *c*, *f*, *es*, *c*, seltener *des*, *b*, *f*, *des*, *es*, *des*, *c*. Der Rhythmus ist weniger feststehend als beim eigentlichen Liede, die Harmonie besteht aus dem Orgelpunkte auf *as*, *c* oder *b*. Entsprechend ist auch das Postludium beschaffen.

Der Gesang bewegt sich stets im $^4/_4$-Takt, die einzelnen Verse werden nach Achteln auf den Mitteltönen skandiert und weichen selten von der Formel ab:



Begleitet wird er mit den schon erwähnten Orgelpunkten.

Der Mestwire hat sein Lied, welches den Eindruck einer Improvisation macht, schon vorher in der Skizze fertig. Er besingt darin das Äußere der »Herrschaften«, ihre Umgebung und Stimmung und spricht verschiedene Wünsche aus. Für die einzelnen Gelegenheiten die richtige poetische Form zu finden ist nicht schwer, weil sich die Zeilen infolge der einförmigen Endungen der Zeitwörter (z. B. alle in derselben Person und Zeit) oder der Hauptwörter leicht reimen lassen. Bei letzteren wird dies noch dadurch erleichtert, daß fast alle in der grusienischen Sprache auf *i* endigen und in der Mehrzahl *i* in *ebi* verwandeln. Erscheint der Sänger auf einem Bankett, in einer Meierei, im Landhause oder in einem Garten, so erkundigt er sich nach den Namen der Anwesenden und fügt,

indem er gelegentlich früher verfertigte Verse benutzt, die entsprechenden Namen ein.

Wenn man die Form der orientalischen Sprachen und den Scharfsinn, welcher den Troubadouren dieser Art eigen ist, in Rücksicht zieht, kann man leicht die Sympathie verstehen, deren sich die Mestwire am Kaukasus erfreuen. Als Muster grusienischer Sackpfeiferpoesie diene folgende Übersetzung eines Liedes:

Ich bin gestern hierher
aufs Bankett zum Niko gekommen,
damit mein Vers ihnen ausrichtet,
wie klug der Simon hier das Haus, den Garten
verwaltet hat, und wie er uns Gold gegeben
und ihm unsere Freundschaft nicht zuwider war,
wie er nicht weggelaufen von den Unglücklichen,
sondern der schönen Nina,
der gnädigen Frau, die durch ihren schmachtenden Blick,
ihre Schönheit, Geist und Güte bekannt ist,
von uns ein gutes Wort geredet u. s. w.

Zum Dank werfen alle, die der Mestwire in seinen Liedern erwähnt, Münzen, von fünf Kopeken angefangen bis zu einem Rubel und mehr, in das breite, mit glänzendem Tand wie Glasperlen, Ketten u. s. w. ausgeschmückte Ende des Hornes.

Die Zahl der Mestwire ist nur noch sehr beschränkt. Ihr Wanderleben erschwert die Unterweisung in ihrer Kunst, ebenso der Mangel an Instrumenten. Diese stellen, wenn man den Sackpfeifern glauben darf, eine Rarität dar und werden heute nicht mehr gebaut. »Mein *stwiri* ist 140 Jahre alt«, sagte mir ein Ratschiner Sackpfeifer, Besitzer eines ganz einfachen, man kann sagen sehr billigen Instrumentes. »Ein zweites solches findet man nicht mehr; neue werden nicht gemacht und die alten gehen zu Grunde.« Mit den Instrumenten sterben die *mestwirebi* aus.

Zum Wiederaufschwung des italienischen Musiklebens

von

O. G. Sonneck.

(New York.)

Ein Wiederaufschwung setzt natürlich einen Tiefstand voraus. In der That, Italien steht unter den Musikländern nicht mehr an erster Stelle, sondern reiht sich erst hinter Deutschland, Österreich-Ungarn, Belgien, Frankreich, England, Nordamerika, Norwegen, Rußland und anderen Kulturstaaten ein. Diesem Tiefstand auf breiter geschichtlicher Grundlage nachzuspüren ist hier nicht meine Aufgabe. Aber einige Streiflichter müssen doch darauf fallen, um den Gegensatz zwischen einst und heute besser hervortreten zu lassen.

Der Verfall des italienischen Musiklebens beginnt nicht erst mit diesem Jahrhundert. So grotesk das klingen mag, seine Anzeichen beginnen und mehren sich gerade zur Zeit der unbestrittenen Vorherrschaft der Italiener, und zwar als Begleiterscheinung der sich im Seicento und mehr noch im Settecento mächtig entwickelnden Oper, zumal von dem Moment an, als sie nicht mehr ausschließlich zum Zeitvertreib der Vornehmen dient, sondern — seit 1637 in Venedig — anfängt, Volksschauspiel zu werden. Wohl nahmen gleichzeitig das Lied und die instrumentale Kammer-Musik in allen ihren Schattierungen ebenfalls einen unaufhaltsamen Aufschwung, aber sie vermochten auf die Dauer doch nur mit Mühe gegen die Popularität der Oper anzukämpfen. Kein Wunder, sie waren zu intim in ihren Wirkungen und zu anspruchsvoll in ihren Forderungen an den Zuhörer. Wenigstens im Vergleich zur Oper, die allmählich in eine »*show*« für Ohr und Auge ausartete. Die sich stetig vermehrenden musikalischen Akademien — jedes Nest besaß schließlich eine oder zwei — vermochten daran wenig zu ändern. Zu Ende des 16. Jahrhunderts wirkliche Träger des musikalischen Fortschrittes, ich erinnere beispielsweise an die »Erfindung« der Oper in Florenz, führten sie zu Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. nicht selten ein zweideutiges Leben. Die Musik war oft Nebensache, aber Hauptsache die Gesellschaft, die Vereinsmeierei und noch Schlimmeres. Der Gesanglehrer Angelo Bertalotti[1]) (1661—1747) erzählt aus der Jugendgeschichte der 1666 gegründeten Bologneser Accademia Filarmonica folgende köstliche Episode: »Man spielte jeden Donnerstag gute

1) Vgl. Annibale Bertocchi, Notizie sulla R. Accademia Filarmonica in Bologna. Discorso 30. Apr. 1897 in der Aula der Akademie.

Musik, und Signor Vincenzo Carrati, ein vornehmer Bolognese, in dessen Hause diese Zusammenkünfte stattfanden, hatte ein solches Vergnügen daran, daß er, um die Zuhörer munter zu halten, eine Menge Erfrischungen reichen ließ. Doch die Akademiker und öfter noch Nichtakademiker, die an den Übungsabenden teilnahmen, usurpierten auch die für die Spieler reservierten Erfrischungen und verursachten so Störung und Reibereien. Daher wurden die Erfrischungen abgeschafft. Dies Radikal-Mittel hatte einen schlechten Erfolg. Die jungen Leute blieben aus, da sie sich nicht mehr durch jene Bagatelle angelockt fühlten, und man mußte die Abende mit den alten Herren fortsetzen, die bereits unfähig dazu waren. Daher befand man sich oft in der Klemme. Mag es nun die Unterdrückung der Erfrischungen oder sonst ein Grund gewesen sein, sicher ist, daß von da an die Übungsabende nicht mehr regelmäßig jede Woche wiederkehrten.«

Man wird mit der Annahme nicht fehl gehen, daß »oder sonst ein Grund« sich mit dem wachsenden Interesse für die Oper deckt. Sie beherrschte nach und nach thatsächlich das ganze öffentliche Interesse schließlich derart, daß bis auf den heutigen Tag das italienische Volk unter Musik schlechthin Opern-Musik zu verstehen pflegt. Sogar die Musik-Schriftsteller haben bis tief in unser Jahrhundert hinein, wenn sie mit ihren Broschüren den Niedergang des Musiklebens zu hemmen suchen, meist allein die Oper (allenfalls noch die Kirchen-Musik) im Sinne, oft ohne auch nur mit einem Worte der anderen Musik-Gattungen zu gedenken. Das läßt sich dutzendfach nachweisen. Es genüge aber als frappanter Beleg der Artikel 5 von El. Pantalogo, La Musica italiana nel secolo XIX (Florenz, 1828). Man liest dort nach einer Verhimmelung der Opernkomponisten den Satz: »Corelli, Veracini, Boccherini, tutti abili professori di violino e direttori d' orchestra.« Also nur geschickte Virtuosen! Von ihren Werken keine Silbe! Die ganze klassische Instrumental-Musik der Italiener war also selbst in gebildeten Kreisen schlechthin in Vergessenheit geraten. Nun erst die vokalen Schätze des 16. Jahrhunderts. Andrea Maier, ein damals hochangesehener Kritiker, verstieg sich (1819) zu folgender Ignoranz-Blüte: »Palestrina und Peri . . . waren wie flüchtige Blitze, die nur für Augenblicke die Finsternis der langen Nacht (wohlgemerkt zwischen Guido von Arezzo und Jomelli!) durchbrachen, ohne irgend welche Spur ihres Glanzes zu hinterlassen.«

Es versteht sich, daß Leute vom Schlage eines Padre Martini oder Mattei sich und ihre Schüler von einem so blöden Standpunkte fern hielten. Desgleichen wurde in den Konservatorien, in den Salons einzelner Aristokraten, in den Akademien, hie und da auch in Künstlerkreisen noch zu Anfang unseres Jahrhunderts eifrig Ensemble-Musik getrieben.

Auch die deutsche Musik begegnete in diesen Kreisen lebhaftem Interesse, und man suchte sich, so gut es ging, auf dem Laufenden zu halten. Es wäre sonst unverständlich, warum der Verleger Lorenzo Manini 1787 in der Gazzetta Cremonese folgende Werke anzeigte:[1]) 1. Trio... del celebre Hoffmeister ... 3. Quartetto ... di Haydn. 4. Suonata da cembolo con accomp. di violino di Sterkel ... 6. Quartetti ... di Stabingher. Überhaupt lassen sich schon vom Anfang des 18. Jahrhunderts an[2]) formbildende Einflüsse der Deutschen auf die Italiener nachweisen, die in der Folge eher zu- als abnehmen. Freilich der umgekehrte Einfluß war bekanntlich bei weitem größer. Aber doch ist es bezeichnend genug, daß Rossini, der Abgott der Italiener, der nach landesüblicher Auffassung seinen Stil nur sich und den Italienern zu verdanken hat, scherzweise von seinem Lehrer Mattei »il tedeschino« genannt wurde, weil er ewig Haydn und Mozart studierte, kopierte und mit seinen Freunden spielte. Ähnliches ist ja übrigens von Spontini, Cherubini und Rossini's Rivalen Pacini (laut seiner Autobiographie) bekannt.

Was half das? Die Oper überschwemmte doch das ganze Land, und gerade Rossini riß Italien in diesen gefährlichen Strudel hinein. »Egli nacque per la beata tranquillità« so charakterisiert ihn (1823) eine der berühmtesten Virtuosinnen seiner Musik, nämlich Marie Giorgi Righetti. Und der große Geschmacksverderber impfte die *beata tranquillità*, diese glückselige Beschaulichkeit seiner ganzen Zeit, seinem ganzen Volke ein. Er brachte während seiner italienischen Manier das Kunststück zu wege, die italienische Oper endgiltig von Monteverdi abzudrängen. Das will sagen, nicht vom Erfinder, wohl aber vom Begründer eines wirklichen Musik-Dramas, der zwar nur mit unentwickelten Mitteln, aber immerhin zielbewußt in ähnlichem Sinne schuf wie später R. Wagner, mit Leitmotiv, mit dem Orchester als psychologischem Hintergrunde des dramatischen Gemäldes und mit Programm-Ouverture. Die italienische Oper war somit — nach manchen Wendungen zum Besseren — zu dem geworden, worin ihre Bastard-Natur besteht, zur Konzert-Oper, oder etwas umschrieben zum Virtuosen-Konzert mit Dekorationen, Orchesterbegleitung und verbindendem Texte. Was brauchte man nun noch Kirchen-Musik, Chorgesang und Konzert-Musik? Alle drei konnten recht gut ihren Bedarf aus der Oper decken. Sie war ja wie ein Engros-Warenlager, vollgestopft mit Solo und Ensemble-Nummern, als da sind Bravour-Arien, Duette, Terzette, Quartette u. s. w., Ave Maria's, Brindisi's und schließlich auch Sinfonien, nämlich die (formell oft mit Recht so benannten) Vorspiele, die ja so wie so oft weder im Charakter noch in den Motiven

1) Vgl. L. Lucchini, Cenni storici sui più celebri musicisti Cremonesi. Casalmaggiore, 1887.

2) Vgl. Scheibe, Kritischer Musikus.

mit der nachfolgenden Oper etwas gemein hatten. »Ma chi prescrisse mai l' indole delle sinfonie delle opere in musica?« ruft die Righetti naiv aus! Kurz und gut, Kirche, Konzert und Salon wurden eine willkommene Niederlage für die Oper.

In jedem Hause herrschte die Opern-Pest. Die Bearbeitungen der *opere teatrali* für Tingel-Tangel-Orchester bis herab zur Bearbeitung ganzer Opern für Violino solo, quasi Violin-Auszüge[1]) vermehrten sich kaninchenartig. Was an Geschmack und Stilgefühl noch übrig geblieben, wurde durch die schier endlose sentimentale Schund- und Salon-Litteratur ausgerottet. So die Hausmusik.

Aber was spielte und sang man um 1850 in italienischen Kirchen? Arien und Galopps von Rossini, Verdi u. a. mit untergelegtem liturgischem Texte. Wenn man stilvoll sein wollte, wählte man religiöse Nummern aus den gangbarsten Opern. Es finden sich beispielsweise im Ricordi-Katalog unter der Rubrik *Sonate, Versetti, Messe etc. per organo:* La Ceciliana, Collezione di pezzi originali e sopra motivi d' opere teatrali und weiter unter *Guida per l' organista:* La Traviata, La Favorita, Simon Boccanegra u. s. w. So verstehen sich leicht die Musikabende, welche Capocci[2]) unter dem Beifall der Priesterschaft im Oratorio di San Filippo, also an der altehrwürdigen Geburtsstätte des Oratoriums, veranstaltete. Oft wurden die beliebtesten Opern als Programm gewählt und für Männerstimmen allein umgearbeitet. Diese niedliche Prozedur nahm man unter anderem auch mit der »Semiramis« von Rossini vor, in der Weise, daß den beiden Partien der Semiramis und der Arsarce andere Worte untergelegt wurden. Dann gelangten auch sie wohlgemut durch zwei Sänger der sixtinischen Kapelle zum Vortrag.

Umsomehr verblüfft im Ricordi-Katalog die reiche Abteilung der *musica sacra.* Allein, man lasse sich nicht verblüffen. Die Musik in italienischen Kirchen besitzt noch heute einen vorwiegend weltlichen Charakter. Da nun seit jener Zeit eine entschiedene Besserung eingetreten ist, so müssen wohl oder übel die damals komponierten Messen und Motetten trotz des weihevollen Titels meilenweit nach der Gasse oder nach der Opern-Kulisse geduftet haben. So die Kirchenmusik.

Und was spielte und sang man im Konzert? Ich schreibe mit Absicht nicht — im Konzertsaale. Denn es giebt deren in Italien verschwindend wenige. Die Mehrzahl der Konzerte fand und findet noch heute im Theater statt, übrigens auch ein Grund, der unmerklich aber sicher zur Vermischung und Verwischung der Stilarten beitragen mußte. Programme wie das der *Accademia vocale ed Istrumentale* des Guiseppe Grassi vom

1) Vgl. Ricordi's Katalog.

2) S. das ausgezeichnete Buch von G. P. Zuliani, Roma musicale. Appunti — Osservazioni — Notizie. Roma, Botta, 1878.

2. Mai 1844[1]) gehörten durchaus nicht zu den Seltenheiten: 1. Ouverture a grande orchestra nel cavallo di Bronzo del Maestro Auber. (Gewöhnlich steht nur Ouverture gedruckt, ohne Angabe der Oper oder des Autors), 2. Variazioni per violino sopra un tema del »Pirata« . . . Coro a Introduzione nel Roberto il Diavolo del M° Meyerbeer. 4. Cavatina nella Pia da Tolomei del M° Donizetti. 5. Fantasia per Violino sopra una Romanza francese e la Muta di Portici. 6. Ouverture a Grande Orchestra del M° Mercadante. 7. Capriccio di Bériot sopra un Tema di Beethoven. 8. Coro nell Voto di Jefte del M° Genesali. 9. Cavatina nel 'opera il Sesostri del M° Baccilieri. 10. Variazioni sopra dei Temi della Sonnambula. Aber noch 1880 war in Bologna folgende Ungeheuerlichkeit möglich. Am 28. Mai wurden[2]) in einem Wohlthätigkeits-Konzerte nach Orchester-Werken von Nicolai, Liszt, St.-Saëns ein Menuet von Boccherini und Liszt's zweite Rhapsodie von 24 Damen auf 12 Klavieren zum besten gegeben. Zum Schlusse des Programmes stehen alle Kontessen und sonstigen Damen, die ihre Instrumente hergegeben, namentlich erwähnt. So geschehen zu Bologna am 28. Mai 1880!

Ein kurzer statistischer Einblick in den *Catalogo generale* des Riesen-Verlages Ricordi & Co. giebt besser als alle historische Reflexion einen Aufschluß darüber, bis zu welchem Grade das ganze Musikinteresse, die ganze Produktionskraft Italiens — also Angebot und Nachfrage — von der Oper aufgesogen worden ist. In diesem dreibändigen, 1525 Seiten starken Katalog der ca. 100000 Verlagsnummern sind die Seiten 822—824 dem internationalen Streichquartette eingeräumt. Auf diesen drei Seiten stehen 34 Komponisten mit 85 Werken, wobei ich begreiflicherweise »Romanzen« für Streich-Quartette nicht mitzähle. Davon sind 24 Komponisten mit 47 Werken italienisch. Dagegen stehen in der Abteilung *Opere teatrali* für Piano solo rund 110 Italiener mit 400 Opern. Dies Mißverhältnis wächst aber ins Ungeheuere, wenn man zur unheimlich reichen Abteilung der *Spartiti manoscritti*, *Opere teatrali*, *farsi oratorii*, *cantate* übergeht. Ich habe dort mehr als 1420 Werke von rund 400 Komponisten gezählt. Davon entfallen auf Oratorium und Kantate kaum mehr als 70. Es bleiben also — immer in runden Zahlen — 1350 *Opere teatrali* übrig. Von den 400 Komponisten erwiesen sich ungefähr 80 mit 185 Werken als Ausländer. Das in die Rechnung eingezogen ergiebt 320 Ialiener mit 1165 Opern.

Resultat:	Streichquartett:	24	Komponisten	mit	47 Werken
	Oper:	320	»	»	1165 »

1) Bignami, Luigi, Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel gran Teatro Comunale di Bologna 1763—1880.

2) Vgl. Bignami, a. a. O.

wobei beiderseits die minimale Dosis von Werken aus dem 18. Jahrhundert keine nennenswerte Zahlen-Schwankung herbeiführen kann.

Man wird vielleicht einwenden: das sind ja nur die Streich-Quartette aus dem Verlage Ricordi! Sicher sind weit mehr in Italien geschaffen worden. Gewiß, und ich könnte diese Annahme mit nicht vertretenen Namen stützen. Aber erstens hat Ricordi nach und nach eine Reihe wichtiger Verlage angekauft, darunter den Fr. Lucca's und den für das italienische Streich-Quartett fast allein in Betracht kommenden Verlag G. Guidi in Florenz, und zweitens sind auch mehr Opern geschrieben worden als die von Ricordi verlegten.

Die Verleger pflegen ja nicht so menschenfreundlich zu sein, jedes ihnen angebotene Opern-Manuskript zu kaufen. Im Gegenteil, wegen der großen Auslagen geschieht das nur mit Auswahl. Der Einwurf würde also das Verhältnis 24/47 : 320/1165 höchstens zu Gunsten bezw. Ungunsten der Oper verschieben.

Wenn wenigstens all diese Komponisten Meister gewesen wären wie Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Mercadante, Pacini, Ponchielli, Petrella, die innerhalb einer verfallenden Form originelle, reizvolle, bedeutende und stellenweise unübertroffen schöne Musik schufen.

Wenn wenigstens die dramatische Gesangskunst Italiens ihren Glanz und ihre Reinheit aus dieser Opern-Sintflut gerettet hätte. Aber verschiedene Aussprüche Rossini's, Verdi's, Pacini's und eine reiche polemische Litteratur über den Gegenstand bezeugen, daß sie ebenfalls in Verfall geriet, je mehr Opern gegeben wurden. Auch waren die letzten großen Künstler der italienischen Schule oft gar nicht einmal Italiener, sondern Franzosen, Deutsche, Spanier: Malibran, Hungher, Stolz, Waldmann, Krauß, Duprez, Garcia u. a. Und erst die Zahl derer, die ihren guten deutschen oder französischen Namen italienisierten! Man fing übler Weise an, die Gesangs-Kunst gering und die rein stimmlichen Mittel über alles zu achten. »Aber Stimme, mein Lieber, hat auch der Esel« gab Simon Mayr mit Recht Donizetti zur Antwort, als dieser die neue Mode verteidigen wollte. Donizetti kannte leider seine Landsleute besser als der Halb-Italiener Mayr. Denn die Hauptursache des unsagbaren Verfalles italienischer Gesangskunst ist heute noch die, daß die Leute auf irgend einen Stümper hereinfallen, wenn er nur über helle Stimme und über kräftige Lungen verfügt. Die Bravour ging schließlich über alles, auch über den gesunden Menschenverstand.

Dafür folgenden Beleg[1]): In irgend einem Duett zwischen Sopran und Bariton bat die Sopranistin ihren Partner das Duett transponiert

---

1) Man sehe des großen Gesangmeisters Delle Sedie Riflessioni sulla causa della Decadenza della scuola di canto in Italia. Paris, Dupont, 1881.

zu singen, da in der Original-Lage ihre kleine Stimme von seiner zu sehr übertönt würde. Der Bariton weigert sich. Was geschieht? Er singt wohlgemut seinen Part in der Original-Lage solo. Das Publikum, statt zu protestieren, hört dieses merkwürdige Solo mit Entzücken an. Nach dem der Bariton geschlossen und nach einer Tohuwabohu-Modulation des Orchesters singt die Sopranistin, ebenso mit Beifall überschüttet, ihren Part in einer ihr bequemen Lage. Das ganze Stück aber nannte sich Duett!

Wenn wenigstens das Publikum jener Zeit nur in die Oper gegangen wäre, um einen derartigen Ohrenschmaus einzunehmen. Aber es spielten oft, sehr oft keine musikalischen Regungen mit, sondern politische. Es war die Zeit der politischen Gährungen. Die Polizei überwachte mit anständigen und unanständigen Mitteln jeden Schritt, jedes Wort, jede Menschen-Ansammlung. Sie wollte mit Gewalt die ganze Bewegung, die doch schließlich zur Einigung Italiens führen mußte, unterdrücken. Sie kontrollierte natürlich auch die musikalischen Vereinigungen, löste sie nach Belieben auf und verfuhr überhaupt nach Gutdünken. Die römische Polizei genierte sich beispielsweise durchaus nicht[1]) den ihr unbequemen Cav. Venanza, als er der Accademia Filarmonica den Fernando Cortes Spontini's zur Aufführung vorschlug, daraufhin acht Jahre lang wegen politischer Umtriebe in den Kerker zu werfen. So wurde die Oper ein einfaches Mittel, der Polizei ein Schnippchen zu schlagen. Mochte diese noch so streng censieren, streichen und umarbeiten lassen, irgendwo blieben in den Textbüchern Stellen stehen, die das Publikum auf die bestehenden Verhältnisse umdeuten sollte, konnte und wollte. Die Oper wurde so zu einer politischen Versammlung, in der gewissermaßen die Sänger die Rollen von Volksrednern vertraten. Man verstand sich, ohne sich auszusprechen, und das genügte, um das Freiheitsfeuer immer mehr zu schüren. Kam nun noch leidenschaftliche, aufreizende Musik hinzu, wie in den »Lombarden« und der »Schlacht bei Legnano« Verdi's, der ja geradezu *il maestro della rivoluzione italiana*[2]) genannt wird, dessen Name zum Kampfruf wurde:

Viva Vittorio Emanuele Re D' Italia,

und dessen Erfolge damals zum großen Teil auf politischen, nicht auf aesthetischen Momenten beruhten, dann wurde die Oper zu einem für die Freiheits-Schwärmer ergreifenden, aber für jemanden, der die Oper der Oper wegen hören wollte, zu einem ekelhaften Schauplatze.

Auch diese äußerliche Eigentümlichkeit der absterbenden italienischen Oper war nicht geeignet, den Geschmack und den Anstand des Publi-

1) Zuliani, a. a. O.
2) Vgl. Monaldi's Verdi-Biographie.

kums zu heben. Und gerade das italienische Opernpublikum, noch heute das unanständigste und rüpelhafteste Europas, hatte doch so nötig, ein bischen manierlicher zu werden. Es war ja von jeher berüchtigt. So erzählt Riccoboni in seinen *Réflexions historiques et critiques sur les différents théatres de l' Europe* (1740) über das italienische Theater Folgendes: »In fast allen Städten Italiens ist das Publikum sehr unruhig und macht schon vor Beginn des Stückes Lärm. Die Italiener sind heftig und tobend in ihren Beifallsbezeigungen und schreien aus Leibeskräften, Viva . . Và dentro (»Scher dich zum Teufel«) . . und oft überschütten sie die Künstler mit Injurien, um ihre Entrüstung noch deutlicher zu zeigen, und werfen faule Äpfel auf die Bühne . . . Damen und Herren die Parquetsitze haben, hüten sich gute Kleider anzuziehen, da die Gewohnheit, überall hin zu spucken und zwar von den Logen ins Parterre, und auch die Reste dessen, was man gegessen, hinunterzuwerfen, die Sitze sehr unangenehm macht.« Ähnliches berichten ein Anonymus[1]), De Brosses in seinen Reisebriefen, Grétry, F. Filippi, Gazzetta mus. di Milano 1858 Nr. 28. u. a. Ich selber versichere, ganz Ähnliches, zum großen Teil genau dasselbe in Padua, Verona, Bologna erlebt zu haben, im Jahre des Herren 1899!!

So standen um 1850 die Dinge, als eine Reformbeweguug einsetzte. Sie ging naturgemäß von Elementen aus, die mit dem Musikleben ihres Landes nicht einverstanden waren. In erster Linie von den Kreisen, die trotz der Opern-Sintflut ihren Musik-Bedarf maßvoll zwischen Oper, Konzert- und Kammer-Musik zu teilen wußten. Sodann von der 1842 gegründeten *Gazzetta musicale di Milano.* Dieses Organ Ricordi's vertrat und vertritt noch heute in erster Linie die Interessen des Hauses Ricordi. Aber geschickt geleitet, wußte die Gazzetta von jeher diese Interessen mit denen der Leser, das Nützliche also mit dem Angenehmen zu verbinden. Sie verzeichnete fürsorglich namentlich alle Triumphe der italienischen Oper, sie brachte eine Menge Korrespondenzen aus aller Herren Länder, die über Deutschland freilich zu Anfang aus zweiter nnd dritter Hand, und suchte auch sonst in jeder Weise die Neugier ihres Publikums zu befriedigen. Mochte es nun in der Absicht G. Ricordi's liegen oder nicht, diese internationalen Berichte, Plaudereien und Klatschereien, sowie verschiedene Original-Aufsätze (z. B. 1844—45 Simon Mayr: Stato e coltura della Musica in Germania) ließen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß sich in Deutschland zumal große Dinge vorbereiteten, daß die Deutschen sich vom italienischen Gängelbande losgemacht hatten und daß es bereits eine deutsche Oper gab. Nicht nur das; Chorgesang, Symphonien und Quartett wurden dort genau so gepflegt wie die

1) Voyage historique et politique de Suisse, d'Italie et d'Allemagne. Frankfurt, 1736.

Oper. Deutschland schwitzt aus allen Poren Musik, schrieb ein Berichterstatter den verblüfften Lesern daheim, und ganz ungewohnte Namen klangen über die Alpen. An die Namen Haydn, Mozart, Beethoven, die man wenigstens vom Hören-Sagen kannte, schien sich eine Reihe anderer zu knüpfen und ein unaufhaltsamer Aufschwung des deutschen Musiklebens.

Da begann es den helleren Köpfen in Italien doch etwas unheimlich zu werden. Einzelne Leute rafften sich auf, traten mit lauter Stimme für Fortschritt und Reform ein, und bald schwoll die Bewegung zu einer wahren Sturmflut von Büchern, Broschüren, Studien, Artikeln an, eine Reformbewegung, die auch an der Wende unseres Jahrhundertes durchaus noch nicht wieder abgelaufen ist. Sechs Forderungen lassen sich erkennen:

1. Die Regierungen sollten dem öffentlichen Musikunterrichte mehr Aufmerksamkeit zuwenden, da die Musik unbedingt als wichtiges Erziehungsmittel anzuerkennen wäre.
2. Das Gleiche gelte vom Chorgesang, der in andern Ländern bereits kräftige Wurzeln getrieben. Auch in Italien müsse planmäßig und thatkräftig auf die Gründung von Chor-Vereinen losgesteuert werden.
3. Die Kirchenmusik müsse gesäubert werden.
4. Die Instrumentalmusik müsse in Italien wieder aufleben.
5. »*Vinte le puerili suggestioni della vanità*« (Biaggi), es müsse die italienische Oper einmal gründlich auf ihre Lebenskraft hin untersucht und wenn nötig mit fremden Blute verjüngt werden.
6. Man dürfe das italienische Publikum nicht in Unkenntnis R. Wagner's lassen.

Die Berechtigung der drei ersten Punkte wurde ziemlich allgemein zugegeben. Aber gerade sie traten am allerspätesten in Kraft, der erste besonders darum, weil die Behörden nicht über die nötigen Mittel verfügen, um derartige Reformen durchzuführen. Der Schul-Gesang wird zwar gepflegt, aber er hat bisher nicht viele Früchte gezeitigt. Es scheint mit den Methoden zu hapern, wenigstens lassen van Elewyck und L. Torchi an ihnen wenig Gutes.

Die Reorganisation der Konservatorien kam auch erst nach 1870 recht in Fluß. Man stritt sich zu lange über Verwaltungs-Fragen, z. B. ob Internat oder Externat (*Convitto* oder *Liceo*) vorzuziehen sei. Das wurde anders, als Verdi, Casamorata, Serrao, Mazzucato 1871 ihre berühmte Relation an den Kultus-Minister schrieben »Über die Reform der Musik-Institute«. Dieses Sünden-Register machte Eindruck, und man begann allerwärts zu putzen und zu flicken.

»Das neue Leben« machte sich zunächst im »Königlichen Musik-In-

stitut zu Florenz (unter Casamorata) bemerkbar, das weniger den Grundsatz verfocht, Virtuosen auszubilden, als den Musikunterricht der ganzen Stadt zu kontrollieren und zu heben. Die Anstalt (seit ca. 1860) wurde vorzüglich geleitet, und bereits 1874 hatte sie an 4000 Schüler einen kostenlosen, vernünftigen Musikunterricht erteilt.[1])

In Turin knüpft sich die Reform des Unterrichtes an den Namen Carlo Pedrotti's. Nicht nur ein bedeutender Komponist und Kapellmeister, war dieser Meister wie geboren zum Leiter einer Musik-Anstalt. Er hat dies Talent erst am Liceo Musicale in Turin (seit ca. 1870) bewiesen und später (seit 1882) am Liceo Rossini in Pesaro, sodaß nach seinem Tode (1893) Mascagni eine sehr schwere aber auch sehr schöne Aufgabe hatte, nämlich die, sich seines Vorgängers nicht unwürdig zu zeigen.

Das Mailänder Konservatorium, schon unter L. Rossi beachtenswert, hob sich weiter (seit 1873) unter den vereinten Anstrengungen von Bazzini und Mazzucato zu unbestrittener Bedeutung. Bassini kamen vor allem die reichen Erfahrungen zu gute, die er in Leipzig und Paris gesammelt hatte.

Das von der königlichen Akademie Santa Cecilia abhängige Liceo musicale in Rom entwickelte sich (seit 1868) Dank der aufopfernden Thätigkeit des Commendatore Em. Broglio, Sgambati's, Pinelli's und Petturi's, denen sich nach 1870 De Sanctis, Orsini, Rommacciotti, Terziani u. a. berühmte Musiker anschlossen[2]), auch rasch zur kräftigen Blüte. Schwierigkeiten kostete es allerdings genug. Sgambati und Pinelli gaben anfangs unentgeltlich Unterricht, bis dann die städtischen Behörden 30000, die Provinz und der Staat je 10000 Lire zusteuerten. Damit war wenigstens das Bestehen einer zweckmäßig geleiteten Musik-Schule auch in der ewigen Stadt gesichert.

Doch wozu eine Geschichte der italienischen Konservatorien schreiben? Die Istituti musicali del Regno d' Italia in Bologna (Martucci, L. Torchi, Sarti), Florenz, Genua, Mailand, Neapel (Platania), Novara, Padua (Pollini), Palermo, Parma (Tebaldini), Pesaro, Rom, Turin, Venedig (Liceo Benedetto Marcello, seit 1877 Enrico Bossi) u. a.[3]) sind achtbare, teilweise vorzüglich und ganz wie in Deutschland geleitete Anstalten. Das Parmesaner aber darf getrost als Musteranstalt hingestellt werden, seit Giov. Tebaldini 1897 die Leitung übernommen. Sein Haupt-Augenmerk ist auf das in Italien arg vernachlässigte Ensemble-

---

1) Van Elewyck, *De l'Etat actuel de la Musique en Italie. Rapport officiel addressé a Monsieur le Ministre de l'intérieur du royaume de Belgique*, 1875.

2) Vgl. Zuliani.

3) Die gesperrt gesetzten sind königliche, die anderen städtische Anstalten; private sind nicht erwähnt.

Musizieren gerichtet[1]), Während z. B. in Bologna und anderswo weder Chor- noch Orchesterklasse[2]) existiert, sind sie in Parma genau so methodisch eingerichtet wie in Köln oder Wien. Aber nicht nur das. Man findet in Parma sogar Klassen für gregorianischen Gesang und für die *polifonia vocale.* Auch die Programme der Übungsabende machen einen vorzüglichen Eindruck. Namentlich das Gleichgewicht zwischen italienischen und außeritalienischen Klassikern ist mit Geschmack gewahrt. Und da eben die italienischen Instrumental-Klassiker in Italien großenteils unbekannte Größen sind, widmet ihnen Tebaldini mit Absicht ganze Abende. (2. Juni 1898.) Um den Nutzen dieser »Geschichtsstunden« — möchte man beinahe sagen — noch zu erhöhen, leitete Tebaldini das Programm mit einem erläuternden Vortrage ein, der mit den Worten schloß: »die besten Meister einer vergangenen Zeit aufzuführen, nicht der kalten Historie wegen, sondern um ihre Werke wieder aufleben zu lassen, ist eine Forderung, die heute mit logischem Rechte an jedes Konservatorium gestellt wird . . . vor allem aus rein didaktischen Gründen!«

Meine Bemerkungen über den Chorgesang in den Konservatorien kennzeichnen besser als alles andere das geringe Interesse, welches man in Italien immer noch dem Chor entgegenbringt. Unzählige Vorschläge zur Hebung dieses wichtigen Musik-Faktors wurden schon gemacht. Warum sollte denn auch gerade Italien der reichen Oratorium- und Chor-Litteratur entraten? Eine ganze Reihe von Chor-Vereinen ist denn auch gegründet worden, aber die wenigsten kommen über die Baby-Jahre hinaus. Und ich glaube, es wird noch Jahrzehnte dauern, ehe eine halbwegs bedeutende Chor-Pflege in Italien zustande kommt. Der italienische Charakter und soziale Vorurteile stehen der guten Sache allzusehr im Wege.

Zunächst behagt es dem Italiener nicht, sich erst monatelang auf Triumphe vorzubereiten, auf Triumphe am Konzertabend! Denn die

---

1) Annuario del R. Conserv. di Musica di Parma, 1897/98. Parma, L. Battei, 1899. Relation an den Präsidenten des Konservatoriums.

2) In Bologna fiel mir ein Moment unangenehm auf. Ich wohnte den heurigen Prüfungskonzerten bei und fand, daß mit Ausnahme der Schüler Sarti's (des Primarius des Bologneser Quartetts) die anderen fast alle Stücke spielten, denen sie durchaus nicht gewachsen waren. Das ist um so bedauerlicher, als einzelne Schüler zweifellos sehr begabt sind. Ich würde die Huddelei der Aufregung und der kannibalischen Hitze (Mitte Juni) zugeschrieben haben, wenn die Gesangsschule nicht denselben Fehler gezeigt hätte. Leute im zweiten oder dritten Studienjahre sangen Fragmente aus Don Giovanni, Don Carlos, Rè de Lahore u. s. w., es war aber auch danach. Das Publikum freilich tobte vor Entzücken und die Zeitungen behandelten diese stümperhaften Schülerleistungen, überhaupt diese *saggi finali*, als Kunstereignisse ersten Ranges. Damit ist den jungen Leuten wahrhaftig nicht gedient. Im Gegenteil, sie verlieren gänzlich den Maßstab ihrer eigenen Leistungen und derjenigen ihrer Lehrer.

Eitelkeit treibt ihn mehr als die Freude an gemeinsamer künstlerischer Arbeit zum Beitritt in einen Chor-Verein. Die regelmäßigen Übungsstunden, das bedächtige, gründliche Studium langweilen ihn. Dann giebt er nicht gern Frau und Tochter her, um sie in einem Chor beiderlei Geschlechts zur Schau zu stellen und singen zu lassen. Das schickt sich erstens nicht nach italienischen Begriffen, und zweitens hat der Begriff Chor für ihn an sich schon so etwas Verächtliches, Untergeordnetes, Bezahltes. Es fällt dem Italiener schwer, den Theaterchor, oft thatsächlich eine zusammengewürfelte Bande von armen Schluckern und bedauernswerten Mädchen, von einem Chor-Verein zu unterscheiden, dessen Mitglieder aus Liebe zu guter Musik sich zusammenthun, um in gemeinsamer Arbeit sich und anderen künstlerische Genüsse zu verschaffen, aber nicht, um zu flirten. Der Italiener vermag dem Zusammensein von Männlein und Weiblein nur mehr oder minder versteckte sexuelle Triebe zu Grunde zu legen. Und dann, wozu sich selber anstrengen, wenn man doch bereits Chöre hat? Nämlich Theaterchöre, die nach seiner Ansicht all die amüsante, hübsche, berühmte, nordische (brrr!) Chor-Musik ebensogut singen könnten. Ob dieser kleinliche Widerstand gegen eine Art Musik, in der die anderen Völker sich alljährlich viele Stunden reinsten Genusses erobern, aufhören wird, bleibt abzuwarten.

Noch ein anderes soziales Moment wirkt ungünstig. Es giebt in Italien eine Reihe von Chor- und Musik-Vereinen überhaupt, die nicht Kraft eines festen Beitrages aller Mitglieder auf eigenen Füßen stehen, auch nicht ihre Unkosten durch Verkauf von Konzert-Billeten zu decken suchen, sondern geschlossene Gesellschaften unter dem Vorsitze eines Mäcens bilden. Dieser Mäcen, meist ein Conte, Marchese oder Principe, kommt für alle Auslagen auf, giebt seine Säle zu den Proben her, interessiert sich auch sonst in jeder Weise für das Wohlergehen des Vereines, aber betrachtet ihn schließlich doch als sein Privat-Vergnügen, redet selbst in künstlerische Dinge drein und läßt alles ins Wasser fallen, wenn ihm die Sache zu kostspielig oder sonst wie unbequem wird. Der Vorstand, der ewigen persönlichen Reibereien satt, hat dann gewöhnlich bereits die Lust verloren, den Verein umzugestalten, und eines guten Tages löst er sich, man weiß nicht recht wie, wo und wann, auf.

Alle diese Dinge wirken, wie gesagt, höchst ungünstig auf die Entwickelung des italienischen Chorgesanges ein. Gleichwohl hat die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts einen kleinen Fortschritt gebracht.

Wieder muß Florenz an erster Stelle genannt werden. Prof. Jeremias Sbolci gründete dort bereits vor 1840 seine *Società per lo studio della musica classica*, die 1858 schon auf die stattliche Zahl von 240 Konzerten zurückblicken konnte. 1860 trat dann unter Md. Laussot die *Società Cherubini* ins Leben, die später (1873) in dem Pianisten Buon-

amici, Schüler von Bülow und Rheinberger, einen hochbedeutenden Leiter gewann.

Mailand verdankte seinen ersten wirklich systematisch geschulten Chor-Verein den Anstrengungen Martin Roeder's — man sieht, wie überall deutsche Einflüsse durchsickern. Roeder[1]), der überhaupt viel zur Hebung des italienischen Geschmackes beigetragen, begründete anfangs der 70er Jahre die *Società del Quartetto corale*, als Zweigabteilung der *Società del Quartetto di Milano.* Seinem zielbewußten, unbeirrbaren Vorwärtsschreiten vom Leichteren zum Schwereren haben es die Mailänder zu danken, daß sie nach und nach die ganze klassische und romantische Chor-Litteratur kennen lernten. Wenn das Unternehmen Roeder's geglückt ist, so hat er es, meiner Ansicht nach, zum Teil der Gazzetta musicale di Milano zuzuschreiben, die mit fulminanten Aufsätzen die besseren Bürger- und Musikerkreise aus ihren blöden Vorurteilen aufrüttelte und sie beinahe moralisch verpflichtete, sich Roeder's anzunehmen. Ein anderer Verein, die *Società corale Leoni*, sei der Vollständigkeit halber und darum erwähnt, weil erst das kollegialische Zusammenwirken beider im April 1878 die Mailänder »Première« der IX. Symphonie ermöglichte.

In Turin erhob sich die Chormusik seit dem Bestehen der *Società corale Stefano* Tempia (seit 1875, wenn ich nicht irre) aus dem Todesschlafe, sodaß man sich nicht mehr wie 1855 den Troubadour als *concerto di musica classica vocale e strumentale* brauchte gefallen zu lassen. Im Gegenteil, die Programme (mit historischen Anmerkungen) der Società Tempia weisen eine geradezu mustergiltige Pflege ernster Chormusik auf.

Rom verdient in gleicher Linie mit Florenz, Mailand und Turin genannt zu werden. Der Überfluß der Romagna an robusten und pastosen Stimmen forderte beinahe die Gründung von Chören heraus. Gleichwohl waren dort noch vor 40 Jahren Profan-Chöre eine unbekannte Einrichtung, wenn man von der philharmonischen Akademie absieht. Aber die Geschichte auch dieses Vereins besteht im 19. Jahrh. in einer fortwährenden polizeilichen Auflösung und Wiederbegründung. In welchem Grade die Polizei Verrat schnüffelte, habe ich weiter oben erwähnt. Als die Akademie dann 1870 eine königliche wurde, hätte sie wohl ein friedliches, beschauliches und ersprießliches Dasein haben können, wenn nicht persönliche Zwistigkeiten zum Austritte zahlreicher Mitglieder geführt hätten. Diese Sezessionisten gründeten unter dem Vorsitze des Principe Alfieri und des M° Mustafà (Günstling des Papstes) die *Società musicale romana*, brachten sie bald auf 120 Stimmen und führten schon

1) Martin Roeder, Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Breitkopf & Härtel, 1881, Waldersee-Vorträge.

nach kurzer Zeit die Opern Vestalin und Cortez von Spontini, sowie den Messias von Händel auf. Die Philharmonie blieb, nachdem sie auf diese Art Mutter geworden, eine Zeitlang todesschwach. Dann raffte auch sie sich auf und bewies ihre Lebenskraft (200 Stimmen) mit einer gelungenen Aufführung von Mendelssohn's Paulus [1]), der Jahreszeiten und eines Requiems von Cherubini. Dies alles in den 70er Jahren.

Seither hat sich weder in Rom noch anderswo allzuviel geändert. Die genannten Vereine blühen noch in der Mehrzahl, eine Menge anderer entstanden, gediehen nicht und starben, kaum daß die Musik-Zeitungen von ihnen hatten Notiz nehmen können, und erst der Schluß des Jahrhunderts hat einige Chor-Vereine gebracht, deren Wieder-Verschwinden zu bedauern wäre. Es sind dies u. a. die *Società Filarmonica Giuseppe Verdi* in Venedig, die hauptsächlich moderne Komponisten pflegt (Perosi, Wolf-Ferrari's bibl. Kantate »La Sulamite« 1899), die *Società G. S. Bach* unter A. Costa in Rom (1896 sogar die Matthäus-Passion), die *Accademia di canto classico corale G. P. da Palestrina* in Bologna, die erst letztes Jahr gegründet, bereits heuer unter der sicheren und grund-musikalischen Leitung des jungen M° Guido Alberto Fano Annehmbares leistete, sowie die von Herm. Wolf-Ferrari, einem Schüler Rheinberger's, in Mailand gegründete *Società corale internazionale* u. v. a.

Ein etwas deutlicheres Gepräge gewinnt diese Chor-Bewegung erst im Zusammenhang mit der Reform der Kirchen-Musik. Ich habe bereits geschildert, in welchem Sumpfe sie vor 1850 steckte. Aber noch 1875 schreibt v. Elewyck im Kapitel über Rom, er habe dort in dreißig Kirchen Musik gehört und gefunden »absence complète d'unité dans le plain-chant, multiplicité d'éditions, accompagnements d'orgue très-divers, mais presque tous fort incorrects,« und in Palermo noch in der großen Messe »des fragments d'opera, alternant avec le chœur de la liturgie et produisant la plus détestable cacophonie«.

An diesem Zustande vermochten vorläufig weder Gaspari (Bologna), Maglione (Florenz), Baini (Rom) noch eine handvoll Vereine, wie die *Società Piofilarmonica di Torino* (unter Luigi Rossi), viel zu ändern. Ein deutlicher Umschwung trat erst 1874 ein, als der Padre Don Guerrino Amelli und M° Salvatore Meluzzi auf dem Katholiken-Kongreß in Venedig energisch für eine Reform eintraten [2]). Das führte ein Jahr später in Venedig zur Gründung einer Schule für kirchlichen Gesang und 1877 auf dem Katholiken-Kongreß zu Bergamo 1) zur Gründung der *Generale Associazione italiana di Santa Cecilia*, 2) zur thatkräftigen

---

1) Weder diese Aufführung, noch die Roeder's in Mailand 1878, sind die ersten in Italien, wie ziemlich allgemein angenommen. Casamorata (s. Gazz. Mus. d. Milano, 1878) wies solche bereits für die Jahre 1841 und 1846 (Florenz) nach.

2) Vgl. Giov. Tebaldini, La musica sacra in Italia. Milano, Palma, 1893.

Unterstützung des im Mai des gleichen Jahres gegründeten Organs »*Musica sacra*« und 3) zu einem Krieg gegen die ganz unzulänglichen Kirchen-Orgeln (nach Elewyck zum Teil noch Portativ-Orgeln).

Doch dieser Orgelkampf wäre wohl zu Gunsten der Stabilitäts-Prediger ausgefallen, wenn St.-Saëns bei Gelegenheit eines Konzertes im Mailänder Konservatorium (1879) nach einigen verzweifelten Versuchen sich nicht geweigert hätte, auf dieser quietschenden Kiste weiterzuspielen. Die Weigerung einer solchen Autorität machte ungeheueren Eindruck. Man schämte sich, und die Reform-Partei bekam Oberwasser. Sie richtete nach und nach auch außerhalb Mailands und Venedigs Schulen für Kirchengesang nach dem Vorbilde von Regensburg und Mecheln ein, gründete eine neue Zeitschrift »Guido Aretinus« und gewann unter den jungen Leuten täglich mehr Anhänger. Aber wie das in Italien so geht, der Enthusiasmus dauerte drei bis vier Jahre, und die ganze Bewegung schien 1885 schon wieder im Sande verlaufen zu wollen. An der Musica sacra — schreibt Tebaldini melancholisch — blieben allein noch thätig: er selber und Prof. Terrabugio. Da kam plötzlich durch das Eingreifen des Bischofs Caligari in Padua wieder neues Leben in die Partei. Pavia und andere Diözesen schlossen sich der Bewegung an, Enrico Bossi (jetzt Leiter des *Liceo Benedetto Marcello* in Venedig) steuerte seine eminente Kunst als Orgelspieler bei, der Conte Francesco Lurani bethätigte sich ebenfalls »klingend«, allerdings in einem mehr prosaischen Sinne, die Tageszeitungen begannen mehr Sympathien für Palestrinenser zu zeigen (vielleicht besonders darum, weil Verdi immer wieder auf Palestrina als größten italienischen Meister hinwies), die wichtigsten deutschen und französischen Werke über Liturgie und Kirchen-Musik wurden übersetzt und verbreitet, die »Musica sacra« eröffnete *concorsi* für Orgel-Musik im strengen Stil, der Papst bekam Interesse und unterzog mit Hilfe des M° Mustafà die altersschwache *Capella Sistina* einer Ummodelung, Giov. Tebaldini hielt bald hier bald dort mit der ihm eigentümlichen Wucht und Verbissenheit Vorträge, gründete schließlich in Venedig die Zeitschrift *La Scuola Veneta di musica sacra* u. s. w., — kurz und gut: anfangs der 90er Jahre konnte kein Zweifel mehr bestehen, daß gründlich mit dem alten Schlendrian aufgeräumt wurde. Zum Glücke fielen in diese Zeit (1894) die Palestrina-Feiern. Zwei Jahre darauf fanden in Padua großartige Erinnerungs-Feste an den hl. Antonius statt (13.—17. Juni, 16.—18. August) und Tebaldini, damals noch Kapellmeister in S. Antonio (nach seiner Berufung ans Parmesaner Konservatorium ersetzte ihn Ravanello), führte Programme von einer geradezu verblüffenden Reichhaltigkeit und Güte durch. So bekam die Reform-Partei durch Zufälligkeiten Gelegenheit, ihren endgiltigen Sieg vorzubereiten. Es scheint wenigstens, als ob jetzt dem Durchbruch der

Reform-Ideen nichts mehr im Wege stehe, zumal nach der Gründung der *Società di San Gregorio Magno* (Roma 1897), die gleich mit einem Concorso für eine 4-teilige Messe strengen Stils auf den Plan trat und nach dem Kongreß für kirchliche Musik in Turin (1898), auf dem alle einschlägigen Fragen lang und breit erörtert wurden.

Zuletzt muß noch auf Don Lorenzo Perosi, bekanntlich Schüler Haberl's in Regensburg, hingewiesen werden. Mag man seine Begabung über- oder unterschätzen, unleugbar hat erst er das Interesse für kirchliche Musik in breiteren Schichten des italienischen Volkes geweckt[1]). Kirchlich nicht in unserem Sinne, sondern mit der sonderbaren Mischung von Mystik und weltlichem Pomp, der die italienischen Kirchen charakterisiert. Seine Musik hat von beiden ihr gehöriges Teil. Aber sie kann eben darum eine Brücke bilden zwischen den Verfechtern des Palestrina-Stils, besser gesagt eines streng kirchlichen Stils mit Palestrina zum Vorbilde, und der gläubigen Masse; eine Brücke, die unbedingt nötig ist, sollen die Bestrebungen der Reform-Partei eine praktische Wirkung erzielen. Man kann ja unmöglich verlangen, daß der italienische Kirchgänger, bisher an leichtfaßliche, süßliche, stellenweise noch opernhafte Musik beim Gottesdienste gewöhnt, sich nun plötzlich mit einer stilreinen Motette von Palestrina zurechtfindet. Übrigens ist Perosi nicht der einzige, der neuerdings in Italien Oratorien schreibt. Der Oratorien-Concorso Bonerba in Palermo vereinigte neun Preisbewerber. Es siegte Benedetto Morasca mit einem vierteiligen Oratorium *La liberazione di Betulia*. Ob dieses Werk eine gleichviel versprechende Talentprobe bedeutet wie z. B. Perosi's »Auferstehung Christi«, darüber läßt sich kein Urteil abgeben, da das Werk noch nicht weiter bekannt geworden.

Wie ich schon zu Anfang dieses Kapitels betonte, stellte sich den Reformen auf dem Gebiete des Unterrichts, des Chors und der Kirchenmusik kein aktiver Widerstand entgegen. Höchstens ein passiver. Ganz anders war es, als die drei anderen Punkte: Instrumental-Musik, Oper im allgemeinen und Wagner im besonderen zum Durchbruch wollten.

Es handelte sich im Grunde genommen um die Frage, ob die Italiener, die sich noch heute gern in Sachen der Musik als Herren der Schöpfung fühlen, bei den Deutschen in die Schule gehen dürften oder nicht. Ein Kampf entspann sich, dessen Albernheit, Kleinlichkeit, Wut und Kurzsichtigkeit zuweilen an den gleichzeitigen Streit um die »Zukunftsmusik« in Deutschland heranreichen. Das italienische Publikum hatte sich seit Händel ab und zu — jedoch seltener, als gewöhnlich angenommen wird, was statistisch nachweisbar ist — die Opern deutscher

1) Ich lasse mit Absicht Verdi's Requiem für Manzoni aus dem Spiele, das ich in seiner Art als Requiem eines religiösen Profan-Komponisten für ein vollkommenes Meisterwerk halte.

Komponisten (Hasse, Gluck, Weigl, Winter, Mayr, Nicolai) gefallen lassen, wenn neben einer pikanten Dosis deutschen Empfindens das italienische überwog. Es freute sich über die gelehrigen Schüler der Maestri, klatschte ihnen Beifall zu und fühlte sich im Besitze der allein seligmachenden Oper hoch erhaben über Zeit und Raum. Jetzt sollte auf einmal der Italiener bei den Deutschen in die Schule gehen! Gerade jetzt, wo Italien über eine unendliche Reihe von »Genies« zu verfügen glaubte, die in der ganzen Welt ihren Hokus-Pokus trieben. Der plebejische Grundsatz »Schön ist, was gefällt« wurde mit einem Trugschluß auch auf die plebejischste aller Kunstformen, nämlich die Oper, angewendet: Schön ist, was gefällt! Uns und anderen gefällt unsere vielgeschmähte Oper tausendmal besser als die kalte, akademische Musik eines Mozart oder Weber, folglich ist sie sehr schön, jedenfalls aber viel schöner als die deutsche. Wenn aber ein Ding schön ist, wozu es reformieren? Quod erat demonstrandum. Wozu also die Unverschämtheit und Undankbarkeit der Deutschen, der »tedeschi nebulosi« jenseits und die Verblendung, die Verworfenheit vaterlandsloser Gesellen diesseits der Alpen?! »Wir Italiener haben kein Studium nötig. Wir sind von unserem schönen Himmel inspiriert und brauchen vom Auslande nichts zu lernen.« Ein starkes Stück, diese Worte des Cav. Lingiardi[1]). Sie werden noch überboten durch die G. B. de Lorenzi's[2]): »Laßt uns doch lieber gleich einen Deutschen für die Musik berufen, einen Russen für die Skulptur, einen Türken für die Malerei, einen Lappländer für die Baukunst, einen Patagonier für die Ästhetik und einen Isländer für die Poesie!« Diese Blütenlese ließe sich beliebig fortsetzen, zumal ich genannte Albernheiten aufs geradewohl aus meinen Excerpten herausgegriffen habe. Doch sie genügen. Sie beweisen, wie der Durchschnitts-Italiener sich gegen eine Beeinflussung von außen stemmte, weniger weil er seine Oper wirklich für unverbesserlich, d. h. für vollkommen hielt, auch nicht aus Konkurrenz-Neid, sondern schlechthin aus verletzter Eitelkeit. Er kannte dabei die deutsche Oper nur vom Hören-Sagen, aus Zeitungs-Notizen. Er hatte keinen Begriff von ihrem Wesen und von ihrem Reichtum und kennt sie bis auf den heutigen Tag noch nicht. Vereinzelte zerstreute Aufführungen[3]) von Gluck's Iphigenie in Aulis (Neapel 1812), Mozart's Figaro (1814, 1870 Neapel, 1815 Mailand), Don Giovanni (1812 Neapel, 1814 Mailand, 1842 Parma, 1815, 1825, 1836, 1871 Mailand), Così fan tutte (1807, 1814 Mailand, 1821 Neapel), Zauberflöte (1815

1) P. C. Remondini, Intorno agli organi italiani. Genova, 1879.

2) S. Lorenzi, La Musica del nostro secolo e la musica dell' avvenire u. s. w. Vicenza, 1871.

3) S. die einschlägigen Statistiken von Bignami, Cambiasi, Ferrari, Florimo, Lianovasani u. a.

Mailand), Weber's Freischütz (1843 Florenz, 1872 Mailand), Nicolai's Templer und Jüdin (1843 Parma, Mailand, 1866 Mailand) und zwei, drei anderen Opern, wobei selbstverständlich Simon Mayr, Weigl, Meyerbeer, Flotow nicht mitgerechnet werden, konnten den Italienern kein rechtes und dauerndes Bild von der deutsch geschriebenen und deutsch gefühlten Oper geben.

Unter solchen Umständen hatte Filippo Filippi gut dreinschlagen. Sich selber erst allmählich durch Vorurteile und die Überschätzung der Italiener (er nannte z. B. den allzu eklektischen Don Carlos Verdi's eine »kolossale Partitur«) und aus den schiefen Ansichten deutscher Musik, besonders Wagner's, heraus schreibend, stand dieser glänzende wenn auch nicht unfehlbare Musikschriftsteller seit den 60er Jahren bis zu seinem Tode (1887) im Mittelpunkte der Bewegung. Er lag bald mit ganz Italien im Kampfe. Aber er zeigte sich allen Angriffen gewachsen. In der *Perseveranza*, in der *Gazzetta musicale di Milano*, im *Mondo Artistico*, den er 1867 gründete, in seinen Essay-Sammlungen *Viaggio* bezw. *Secondo viaggio musicale nelle regioni dell' avvenire* (1876 in deutscher Übersetzung), sowie in *Musica e musicisti* war er unablässig bemüht, weniger die Schwächen der italienischen Oper zu beleuchten als das Auch-Genie der Deutschen zu betonen und in das Wesen ihrer Musik einzudringen. Seine Hauptforderung läßt sich etwa in dem Satze zusammenfassen: Wer Wagner kritisieren will, muß ihn doch wohl erst kennen.

Der Satz klingt selbstverständlich. Aber alle die Schreier und Kritikaster kannten Wagner nicht einmal 1870, geschweige denn in den 50er oder 60er Jahren. Bezeichnend genug, was Filippi 1870 aus Weimar schreibt: » . . . bei jeder Gelegenheit zieht man bei uns Wagner hervor, um ihn anzuschwärzen, ohne überhaupt weder ihn noch das Publikum, für das er schreibt, dem Wesen nach zu kennen, noch irgend eins seiner künstlerischen Ziele oder eins seiner Werke anders als in Bruchstücken . . . Meine Bewunderung für Wagner datiert von dem Tage, an dem ich die tiefsinnigen Harmonien des Pilgerchors aus Tannhäuser kennen lernte . . . «

Nun halte man fest, daß am 20. April 1868 zum ersten Male — wenigstens soweit ich sehe — in Italien ein Stück aus Wagner's Werken öffentlich vorgetragen wurde, nämlich eine Arie aus Tannhäuser in dem Konzert der *Società Cherubini* in Florenz[1]). Darauf folgten 1868—69 in Mailand die Vorspiele zum Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Rienzi u. a. Fragmente. Auch in Privatkreisen konnte man abgesehen von Rom (Fr. Liszt) und Florenz (Md. Laussot etc.), nicht viel von der Zukunfts-

1) Ich rechne dazu nicht Bearbeitungen wie die Liszt's über den Tannhäusermarsch (Pianist S. Andreoli, 1866, Mailand) oder Wilhelmj's Bearbeitung des Lohengrin-Vorspieles für Doppel-Quartett, Florenz, 30. Dez. 1867, Soc. Cherubini.

musik wissen, da erst 1868 Francesco Lucca die Wagner'schen Werke erwarb und krümelweise veröffentlichte, beginnend mit dem Marsche und Vorspiele aus »Tannhäuser« für Klavier zu zwei und vier Händen. Erst 1869 erschien der Rienzi-Auszug (übersetzt von Arrigo Boito) und die eigentliche »Zukunftsmusik« erst viel später, wenn man von den »cinque canti« (Träume u. s. w.) absieht! Die theoretischen Schriften aber (Oper und Drama u. a.) kamen gar erst in den 90er Jahren bei Fratelli Bocca in Turin in L. Torchi's Übersetzung heraus.

Doch der Kampf um Wagner brach nachweislich bereits anfangs der 60er Jahre in Italien los. Wo nahmen also die Widersacher Wagner's ihre Weisheit her?

Aus der *Gazzetta musicale di Milano*! Sie bewies schon gleich nach der Geburt (1842) ihre Rauflust gegen jeden Widersacher italienischer Musik in einem Scharmützel mit Fétis. Sie nahm ihn noch schärfer ins Feuer, als er 1850 seine bekannte Polemik gegen Verdi veröffentlichte. Aber ganz brutal fuhr sie die *Neue Berliner Musikzeitung* an, als diese, ebenfalls 1850, das Musikleben Italiens grell beleuchtete. »Haltet euch (s. Nr. 48) doch erst mal gerade auf den Beinen, werte Herren. Wenn ihr aber, um gerade zu stehen, italienische Maestri zur Stütze braucht, dann habt wenigstens Schamgefühl genug, um sie achten zu lernen.« Derselbe Aufsatz rückt übrigens die damaligen Kenntnisse der Italiener vom Wesen, Reichtum und Wert deutscher Musik in ein helles Licht. Gegen Haydn, Mozart, Beethoven werden als gleichwertige Meister Leute vom Schlage eines Morlacchi, Vaccai, Coccia, Coppola angeführt, dabei aber z. B. Bach und Gluck vollkommeu außer Acht gelassen. Und weiter: »Sprecht uns von Meyerbeer, ihr Herren, wir beugen uns in Ehrfurcht, weil wir die hervorragenden Genien aller Nationen zu würdigen wissen«. Meyerbeer's Musik als Typus deutscher Kunst! Da nun besonders Verdi in der Übergangszeit zu seinem letzten Stile bei Meyerbeer in die Schule ging, welche Ironie der Logik! Wird doch zwischen den Zeilen der Einfluß der deutschen Oper auf die italienische schon zugestanden.

Aber die Liebenswürdigkeiten, sowie die Polemik gegen Emil Naumann's italienische Reise-Briefe (1852) und Hanslick in den folgenden Jahren klingen nur wie ein leises Bellen gegen das Wutgeheul und die Infamie, die seit 1855 gegen die *musica dell' avvenire* und Wagner losbrachen. Während die Gazetta Wagner's erste Schritte (Rienzi) wohlwollend betrachtete und sogar seine Aufsätze, die er in Paris für Schlesinger's *Gazette musicale de Paris* geschrieben, mit schmeichelhaften Komplimenten abdruckte (1842 No. 5 ff.), häuften sich allmählich die giftigen Berichte über ihn aus Berlin, London, Paris und anderen Städten. Aus diesen schöpften dann später die Mitarbeiter der Gazzetta das

Material zu ihren quasi-Polemiken. Die deutschen Stabilitätsprediger und Anti-Wagnerianer wurden mit wahrer Wollust citiert und der Pariser Durchfall des »Tannhäuser« mit aufrichtiger Schadenfreude breit getreten. Eine kurze Wendung zum Besseren trat ein, als F. Filippi (anfangs der 60er Jahre) die Redaktion übernahm. Er merkte, daß die Korrespondenten oft nur dem Verlage Ricordi um den Bart gingen und stopfte dann und wann den Leutchen den gewissenlosen Mund. Aber die Gazzetta ging Ende 1862 ein. Sie erschien erst 1866 wieder unter Redaktion von A. Ghislanzoni, Hauslibrettist Ricordi's, und später unter S. Farina und segelte sogleich im alten Fahrwasser. Wagner wurde als Hanswurst und mittelmäßiger Notenkleckser hingestellt. Und nun erst als Francesco Lucca die Kühnheit und den Scharfblick hatte, seine Werke für Italien anzukaufen. War schon vorher die unbedingte Verteidigung der italienischen Oper eine Lebensfrage des Verlages Ricordi, des Besitzers der Gazzetta, so mußte natürlich nunmehr der unbedingte Kampf gegen Wagner eine solche werden. Die Gazzetta ließ sich nicht mehr auf ernst sein sollende Erörterungen ein. Sie wies nicht mehr auf die Popularität der italienischen Oper im Auslande hin. Sie verglich nicht mehr jedes Jahr in ihrem üblichen Rückblick (Prospetto retrospettivo) die italienische Opern-Produktion mit der gleichzeitigen deutschen, in der Weise, daß sie sagte, wir Italiener haben 1853 52 Opern auf den Markt geworfen, die Deutschen nur 12, 1857 wir 61 (!), sie nur 17 — folglich ist bei uns noch kein Verfall zu spüren. Nein, sie ergriff ein viel wirksameres Mittel. Sie lachte und spottete. Sie höhnte die Deutschen, daß sie in ihren Schriften beständig italienische Namen verkehrt schrieben und überhaupt weniger Bescheid wüßten über italienische Verhältnisse als die Italiener über deutsche. Als ob sie selber keine Böcke geschossen! Hielt sie doch beispielsweise Johanna Wagner für Wagner's Frau (1847), Peter Cornelius den Maler und Peter Cornelius den Dichter-Musiker für ein und dieselbe Person (1858. S. 270), ließ sie doch Wagner statt 1813 1815 geboren sein (1859. Nr. 15) u. s. w. Filippi wurde ausgelacht, weil die Gazzetta unter seiner Redaktion auf 32 Abonnenten sank und einging (1871. S. 142.), und Richard Wagner's Name und Sache figurierten meist nur noch unter Rubrica amena, also in der heitern Ecke.

Einige im Musik-Handel erschienene Bonmots Rossini's dienten gegen die avveniristi (Zukunftsmusiker) zum gleichen Zweck. Es steht schon im allgemeinen schlimm um die Sache des Genies, des Neuerers, wenn der »Bürger« sich nicht mehr vor ihm fürchtet, sondern ihn hänselt. Wie viel schlimmer, wenn ein »noch größeres Genie, ein noch größerer Neuerer« den Ton des Lache-Chors angiebt. Der Philister fühlt sich dann seiner Sache vollkommen sicher. Nun weisen die Italiener noch heute ihrem Abgott Rossini keine Stellung unter den genialen Vol-

lendern an, sondern rücken ihn in die erste Reihe der himmelstürmenden Neuerer. Abgesehen von dieser Thatsache dachte um 1870 gewiß kein Italiener daran, das Talent Wagner's mit dem Rossini's auch nur entfernt in eine Gleichung zu bringen. »Wenn also Rossini, das Genie der Genies, sich erlaubt über Wagner zu spotten, dann darf ich es erst recht« — so ungefähr dachten damals die Philister Italiens.

Es half nichts, daß Rossini, der große Musiker, Gourmant und Witzbold, in einer Pariser Zeitung die Autorschaft der schlechten Witze über Wagner leugnete, sich bitter über seine »Freunde« beklagte, die ihre Expektorationen unter seinem Namen in die Welt setzten, und daß er in einem Briefe an Filippi seiner Verachtung gegen alle »Sentenzenspucker« (sputasentenze) kräftigen Ausdruck verlieh. Die Witze dienten ruhig weiter als Parole, und alles, was sich aus Überzeugung oder Geschäftsinteresse für die italienische Oper ins Feuer werfen wollte, scharte sich nach wie vor um Rossini als Bannerherren. Wenn aber der Philister glaubt, im Recht zu sein, dann wird er brutal und lauert nur noch auf eine günstige Gelegenheit, um seiner Brutalität freien Lauf zu lassen. Diese Gelegenheit bot sich den Mailändern, als Arrigo Boito's Mefistofele 1868 an der Scala zur Aufführung kam. Alle Welt wußte, daß Boito Talent besaß. Aber man wußte auch, daß der junge maestro in Deutschland gewesen, Deutschland und die deutschen Meister nicht nur kannte, sondern verehrte, studierte und manches ihnen abgelauscht hatte. Er galt für einen »Zukunftsmusiker«, für einen Nachfolger Wagner's. Ein abschreckendes Beispiel mußte gegeben werden. Es galt ein für alle Mal die italienische Zukunftsmusik auszurotten. Hätte Boito's Werk Langeweile und Mißfallen erzeugt, weil der Stil den Italienern ungewohnt war — sie kannten ja noch keine Note von Wagner —, so wäre es ein Fiasko gewesen, wie das so vieler anderer mißlungener Werke. Aber die skandalösen Tumulte, die sich gegen den »Mefistofele« erhoben, waren mehr als der Widerstand des Publikums gegen ein Anfänger-Werk, sie bedeuteten mehr als einen Durchfall, sie bekundeten die deutliche Absicht der Mailänder, sich an der Reformpartei gründlich zu rächen. Darüber kann auch der offene Brief Giulio Ricordi's, den er in der Gazzetta musicale (1868. Nr. 11.) an seinen Freund Boito richtete, nicht hinwegtäuschen. Würde er, auch jetzt noch, da der Erfolg des Mefistofele durch den des Lohengrin und Tannhäuser in Italien vorbereitet, seit 20 Jahren stetig zunimmt und jedes Städtchen dem Werke zujubeln möchte, seinen damaligen Schlußsatz wiederholen: »Ich wage klar herauszusagen: Du wirst ein Poet sein, ein ausgezeichneter Schriftsteller, aber nie ein Komponist von Musik-Dramen«?

Nach dem brutalen Überfall des »Mefistofele« an der Scala war die Einbürgerung Wagner's auf Jahre hinaus in Frage gestellt.

Mailand zeigte sich allerdings sehr angenehm überrascht, als die Società del Quarttetto die Vorspiele zu Rienzi, Fliegender Holländer und Tannhäuser brachte. Man hatte »wissenschaftliche« undurchdringliche, graue, trübselige nordische Nebelgespinste erwartet und befand sich plötzlich einer Tonsprache gegenüber, deren Schönheiten sich auch dem Italiener ohne viel Kopfzerbrechen aufdrängten. Selbst die Gazzetta musicale war verblüfft. Aber sie wußte doch das Facit zu Ungunsten Wagner's zu ziehen. Sie schrieb (1869. Nr. 19) über das Vorspiel zum Fliegenden Holländer: »Es ist eine realistische Musik. Aber . . . wenn wir sie mit den citierten Beispielen beschreibender und nachahmender Musik vergleichen (»classico temporale del Barbiere di Siviglia, la tempestà del Rigoletto e la burrasca nell 'Africana«), müssen wir eingestehen, daß Rossini, Verdi und Meyerbeer dieselben Wirkungen mit einfacheren Mitteln als Wagner erzielt haben. Wagner ist für die Kunst ein Glück und ein Unglück. Er hätte der Fortsetzer der germanischen Schule sein können, die Meyerbeer mit seinen unsterblichen Werken popularisierte. Aber wir finden in Wagner neben wunderbar schönen Einfällen ein verzweifeltes, hohles Ringen: ist es das Ringen nach dem Musik-Drama? Nein! Es ist die Arbeit eines Zerstörers. Ein solches Ringen vernichtet den Idealismus, und ohne ihn bleibt Kunst ein leeres Wort . . .«

Wie gesagt, trotz des Fragment-Erfolges war die Einbürgerung der Zukunftsmusik eine gefährliche Sache. Denn man unterscheide wohl zwischen dem Publikum der Quartett-Gesellschaft und dem der Scala.

Allerdings tauchten Gerüchte auf, man wolle in Florenz und an der Scala Rienzi oder Tannhäuser oder Lohengrin herausbringen. Aber sie wurden von der Gazz. mus. ins Reich der »Fantasticherie« verwiesen (1869, Nr. 38), und erst als die Gerüchte nicht verstummen wollten, stimmte sie bittersüß mit in den Ruf ein: »dateci del Lohengrin, dateci del Rienzi!« Gebt uns den Lohengrin, gebt uns den Rienzi! (1870, S. 212.) Aber mit einer höchst sonderbaren und echt-italienischen Begründung, wie schon 1868 (S. 307): »Il giudizio italiano pronuncierà inappellabilmente per le gemonie o per l'apoteosi!« Auf deutsch: Der Richterspruch Italiens wird unwiderruflich entscheiden zwischen Richtplatz oder Apotheose!

Da trat unvermutet Bologna — 1871 — aus der untergeordneten Stellung hervor, die es im Musikleben des 19. Jahrh. bisher eingenommen. Bononia docet lautet die alte Devise, und dieses stolze Wort sollte noch einmal That werden. Es wurden, zuerst aus französischen Organen, Stimmen laut, *Bologna la dotta*, *Bologna la grassa* wolle sich allen Ernstes an Wagner's Lohengrin wagen. Das Mißtrauen gegen dieses Gerücht, die allgemeine Verblüffung wichen einer ungeheuren Spannung, als das Gerede sich verdichtete und Berichte über den thatsächlichen Beginn der

Proben einliefen. Man hörte munkeln von ungeahnten Schwierigkeiten, phantastischen Szenerien, paradiesisch-seltsamen Klängen, die der alles begeisternde und anfeuernde Angelo Mariani aus dem Orchester hervorzauberte u. s. w. Von allen Ecken und Enden Italiens wurden die namhaftesten Kritiker zur Première angesagt. Die Aufführung schien ein Kongreß aller Musikgrößen des Landes werden zu sollen. Kurz, ein wahres Lohengrin-Fieber ergriff Musiker und Dilettanten.

Am 1. November 1871 hielt »Lohengrin« im Teatro communale zu Bologna seinen Einzug. Der Sieg Wagner's war ein vollständiger. Der zweite Akt mochte wohl die Italiener ein wenig ermüden, der erste und dritte aber riß sie zu beispiellosem Jubel hin. Der Lohengrin-Taumel setzte sich auf der Gasse fort. Eine der gefeiertsten Bologneser Schönheiten erschien in einem Hute à la Lohengrin auf der Straße, der bekannte Parfumeur Bortolotti fand mit seiner »Lohengrin-Essenz« reißenden Absatz[1]), und der Stadtrat ernannte Wagner zum Ehrenbürger. Selbst Hans von Bülow wurde dermaßen vom Enthusiasmus mitergriffen[2]), daß er die Bologneser Lohengrin-Aufführung beinahe als ein unerreichtes und nicht erreichbares Muster hinstellte[3]). Der offene Brief, den Wagner an Arrigo Boito schrieb[4]), brachte die Bologneser vollends aus dem Häuschen. Sie wurden nunmehr aus »Prinzip« Wagnerianer und stellten es sich zur Aufgabe, ihre Vaterstadt zur Wagner-Centrale Italiens zu machen.

Mochte nun die Aufführung wirklich ideal gewesen sein — ich werde an anderer Stelle in ausführlicherem Zusammenhange nachweisen können und müssen, daß sie es nicht war — oder hatte sie ihre Schwächen, folgende Dinge stehen fest: Angelo Mariani (1822—1873) hatte endgiltig seinen Ruhm als bedeutendsten Dirigenten Italiens festgestellt und reihte sich ebenbürtig Leuten vom Range eines Bülow an. Zweitens, er hatte unter übermenschlicher Aufbietung seiner Arbeits- und Willenskraft, seiner Umsicht und seines Genies eine immerhin glänzende Aufführung zuwege gebracht. Er hatte drittens ein in jeder Beziehung fremdartiges Meisterwerk dem Verständnis seiner Landsleute näher gebracht und hatte viertens damit den »Ring« der Chauvinisten durchbrochen, mag er selber anfangs sich des Lohengrin weniger aus Begeisterung angenommen haben, wie einige wollen, als um F. Filippi zu beweisen, daß auch ein Italiener imstande sei, Wagner zu interpretieren. Fünftens hatten die Wagnerianer nunmehr einen Praktiker als Strategen und die Wagner'sche Kunst mit Bologna auch für Italien einen Ausgangspunkt gefunden. Sechstens,

1) Gaz. mus. di Milano, 1871, Nr. 50.

2) Vgl. seine gesammelten Schriften.

3) Es war einer seiner beliebten excentrischen Luftsprünge. Schon 1876 nahm er Gelegenheit, sich wesentlich kühler auszudrücken.

4) L'Arpa, Giornale letterario etc., Bologna, 1871, No. 12, druckte ihn ab.

die Bewegung für oder wider Wagner's Einfluß auf die italienische Oper konnte jetzt, da man anfing, seine Werke wirklich von Angesicht zu Angesicht zu kennen, endlich in ein sachliches Fahrwasser geleitet werden, und schließlich war mit allem diesem eine neue Triebkraft zum Wiederaufschwung des italienischen Musiklebens auch auf dem Gebiete der Oper gewonnen.

Das kostete selbstverständlich noch Kämpfe genug. Zumal die Gazzetta musicale war durchaus noch nicht entwaffnet. Sie gab zwar in mehreren Aufsätzen den Erfolg des Lohengrin zu, suchte ihn aber zu verringern und machte die sonderbarsten Bocksprünge, um den künstlerischen Wert des Werkes auf ein Mittelmaß herabzuschrauben. Es glückte ihr denn auch, ihr und anderen Blättern (z. B. Pungolo), nach weiteren Erfolgen des Lohengrin in Florenz unter Mariani, das Werk in Mailand (1873) vollkommen zu Fall zu bringen. Die Skandale in der Pariser Oper anläßlich des Tannhäuser verblassen beinahe vor der Rohheit und dem Irrsinn des Mailänder Scala-Publikums. Aber Wagner hatte den Damm durchbrochen, er hatte seinen Einzug gehalten, setzte ihn fort, und solche Mißerfolge bedeuteten nicht Niederlagen seiner Kunst sondern Niederlagen der Urteilskraft seiner Gegner. Unmöglich können hier alle Etappen seines langsamen aber stetigen Siegeszuges bis auf unsere Tage verfolgt werden. Die ersten waren diese: Lohengrin: 1877 Turin, 1878 Rom, 1880 Rom, Venedig, Genf; Tannhäuser: 1872 Bologna; Der fliegende Holländer: 1877 Bologna; Rienzi: 1874 Venedig. Der mehrmalige Aufenthalt Wagner's in Italien trug dann dazu bei, in ihm nicht mehr den Italiener-Fresser zu sehen, als der er eine Zeitlang geschildert worden ist. Aus den 80er Jahren seien die Nibelungen-Cyklen Angelo Neumann's erwähnt, die Tristan-Aufführungen in Bologna (1888) unter G. Martucci, die Gründung der *Società del Wagner* (Bayreuther-Zweigverein), die sich zur Aufgabe stellt, mit alljährlichen Wagner-Konzerten das Verständnis des Meisters immer mehr zu vertiefen und zu verbreiten, und der Meistersinger-Durchfall in Mailand (1889). Kein Wunder, man hatte seit dem verunglückten »Lohengrin« Wagner vollkommen ad acta gelegt. Wie sollte ein Publikum, das gegen den »Lohengrin« protestierte, sich mit den »Meistersingern« zurechtfinden! Anfangs der 90er Jahre aber kaufte Ricordi den Verlag Lucca's, also auch Wagner's Werke, auf, und seitdem verbreiteten sie sich, hauptsächlich Lohengrin und Tannhäuser, über das ganze Land, in jede Provinzstadt. So wurde beispielsweise 1898 Tannhäuser in Städten wie Padua, Piacenza, Lohengrin in Mantua, Padua, Pavia, Palermo gegeben. Freilich nicht immer in vollen Häusern und nicht immer mit Erfolg!

Das leitet auf die Frage über: Ist das Verständnis Wagner's in Italien ein echtes? Welchen Einfluß haben seine Werke auf die italienische

Oper gehabt? Können und dürfen sie tiefer auf die italienischen Komponisten einwirken? Drei Fragen, die ihrer Natur nach eng miteinander verwandt sind.

Böse Zungen[1]) behaupten, nicht einmal der Bologneser Lohengrin sei rein künstlerischen Trieben entsprungen. Man weiß, daß zu einer regelrechten italienischen Stagione mindestens eine Novität gehört. Nun wird behauptet, nicht sowohl der Wagner-Enthusiasmus des Bürgermeisters Casarini, sondern viel materiellere Gründe hätten die Wahl auf den »Lohengrin« gelenkt. Man hätte am liebsten die eben enstandene »Aida« gegeben. Indessen, andere Städte hätten sie ihnen vorweg genommen, und aus zweiter Hand würden die guten Bologneser das Werk kaum angenommen haben. Böse Zungen sticheln auch über den beispiellosen Erfolg der »Goten« Gobatti's, ein Werk, das Hans von Bülow eine Mißgeburt nannte. Sie sticheln, daß Gobatti ebenso wie Wagner das Ehrenbürger-Recht erhalten hat. Gobatti — Wagner!! Die Skeptiker deuten ferner auf die fast durchgängige Thatsache, daß die Italiener sich bei den Aufführungen Wagner'scher Werke am ersten Tage wie toll in das Theater drängen, an den folgenden Abenden aber aus Furcht vor Langeweile zu Hause oder im Café bleiben.

Auch soll zumal das Wagner-Verständnis der Bologneser in keinem Verhältnis stehen zu ihrem Dünkel. Sie unterziehen mit Vorliebe Bayreuth ihrer Kritik, als ob dort nur Stümpereien geboten würden. Es versteht sich, daß unter solchen Umständen die *Società del Wagner*, eben weil sie sozusagen eine Kolonie Bayreuths ist, allmählich verschmachtet. Wenn aber das Bologneser Publikum sich im Grunde seiner Seele bei Wagner langweilt, wie sollen da die anderen Städte aus ihm klug werden?

Und doch hier wie in Rom, Turin, Venedig, Neapel, Florenz, wo Wagner viel studiert und gespielt wird, giebt es genug Leute, deren Interesse für ihn sich nicht nur aus Neugier, Mode und Kirchtums-Eitelkeit zusammensetzt. Ein völliges Eindringen in Wagner läßt sich aber nicht vom Durchschnitts-Italiener verlangen, ist es ja noch sehr die Frage, ob überhaupt »der Deutsche« sich bereits auf der Höhe, oder in der Tiefe, wie man will, des »Tristan« und des »Ringes« heimisch fühlt. Die nordische Sagenwelt Wagner's fesselt den Italiener nur wie ein Reise-Erlebnis. Er wird stets Heimweh haben nach dem dramma umano, nach dem bürgerlichen Theater-Stück. Am allerwenigsten wird er sich mit dem Wagner'schen Gedanken vertraut machen können, eine Oper anders aufzufassen, als wie ein Werk, das angenehm anregend, unter Umständen begeisternd die Zeit verkürzt. Ein innerliches Gesundbad, sozusagen,

1) Bülow 1876. — E. Panzacchi: Lettere due a proposito del Tannhäuser, 1872.

liegt seinen Wünschen völlig fern. Rossini hat treffend scharf das Musik-Ideal seines Volkes zusammengefaßt in den Worten[1]: »il diletto dev' essere la base e lo scopo di quest' arte. Melodia semplice — Ritmo chiaro.«

Vielleicht zieht man die »Meistersinger« heran, eben als dramma umano. Gewiß, sie sind es, aber von einem Deutschen für Deutsche urdeutsch gedacht und geschaffen! Gerade sie führen den Kritiker an die Kluft, die ewig zwischen Wagner und dem italienischen Volke bestehen wird. Darum liegt kein Grund vor, Wagner von der italienischen Bühne abzusperren.

Keine Kunst ist nationaler als die Tonkunst. Aber keine eignet sich auch besser zum Austausch zwischen den Völkern, und heute gilt von der Musik wie von allem anderen der Satz: wer sich absondert, stirbt. Gegen diesen klaren Satz E. Panzacchi's[2], des großen Redners, Dichters und Kritikers, läßt sich wenig einwenden. Aber er beweist auch, wie bereits anfangs der 70er Jahre die theoretische Polemik — Panzacchi ist übrigens ein glühender Bewunderer Wagner's — unzweideutig feststellte, daß Wagner der italienischen Oper, dem italienischen Musik-Drama nur äußerlich neue Form-Elemente zuführen werde. Selbst ein Erz-Wagnerianer wie Filippi vermochte sich dieser Erkenntnis nicht zu entziehen. Auch die besonnenen Anti-Wagnerianer wie Platania, Rufa, Mazzucato, Biaggi, Fr. d'Arcais, Sassaroli, Florimo u. a. stemmten sich durchaus nicht gegen die Aufnahme Wagner's in das italienische Musikleben, sondern sie betonten den Wesensunterschied zwischen seiner Natur und der des Südländers und verneinten somit den Nutzen und die Möglichkeit eines Ineinander-Aufgehens der deutschen und italienischen Oper. Aber sie verfielen meistens in den alten Fehler, das deutsche und das italienische Talent von einander abzugrenzen. Sie legten in die Schublade der deutschen die Harmonie, in die der Italiener die Melodie. Erst Luigi Torchi, dessen geistvolle kritische Studie *Riccardo Wagner*[3] zweifellos turmhoch über die üppige italienische Wagner-Litteratur hinweg ragt und überhaupt unter den Wagner-Schriften einen vornehmen Rang einnimmt, richtete das schiefe Axiom etwas gerade: »La musica italiana è essenzialmente cantante, quella dei Tedeschi espressiva«. Im übrigen kommt sein 600 Seiten starker Band auf Grund einer annehmbaren Kenntnis des deutschen Charakters — Torchi studierte mehrere Jahre unter Reinecke —, weiter auf Grund einer verblüffenden Belesenheit in den deutschen

1) Vgl. seinen Brief an Lauro Rossi, 21. Juni 1868, abgedruckt bei Fr. Florimo, Riccardo Wagner ed i Wagneristi, 1883, cap. II.

2) A. a. O.

3) Bologna, Zanichelli 1890.

Romantikern und auf Grund einer biographischen Psychologie des Wagnerschen Kunstwerkes zum gleichen Ergebnis wie die genannten Schriftsteller: Wagner kann für die Italiener nur ein verjüngendes Element bedeuten, aber keine Richtschnur.

Die Zeit hat bereits ihr Urteil gesprochen. Wer sind die italienischen Jünger Wagner's? Wenn man von den Kapellmeister-Werken Mancinelli's u. a. absieht, sowie von Boito, der sich nach seiner Jugend-Oper »Mefistofele« hartnäckig ausschweigt, lassen sich von talentvollen »avveniristi« nur A. Catalani und A. Franchetti nennen. Aber nun weisen doch die letzten Werke Verdi's, und die von Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano u. a. einen zweifellos anderen als den Wiederkäuer-Stil der »verflachenden italienischen Oper« auf. Das Gefüge ist einheitlicher geworden und gedrängter, das Orchester wesentlich psychologischer, die Melodik moderner. Woher denn das alles? Nicht von Wagner, sondern von der eklektischen Oper der Franzosen.

Bereits Rossini's »Tell« verleugnete diesen Ursprung nicht. Auch Verdi's Werke aus seiner Übergangsperiode (vor »Aida«), besonders »Don Carlos« beweisen das auf jeder Seite. Ja, ihm wurde die Nachfolge Meyerbeer's von der Gazzetta musicale (1867, Nr. 27.) geradezu als Vorzug ausgelegt. Die 60er Jahre brachten weiter den Import Gounod's. »Tutti fausteggiarono« sagt d'Arcais in der *Nuova Antologia* (1890, S. 523) von jener Epoche. Auf Gounod folgte Bizet und auf ihn schließlich Massenet, den man getrost den Geburtshelfer der »Veristen« nennen kann. Keine Oper Puccini's oder Leoncavallo's täuscht über diesen Ursprung hinweg, nicht einmal die »Iris« Mascagni's, obwohl sie sich bedenkliche Mühe giebt zu »wagnern«.

Und Verdi? Er steht heute ganz abseits. Nachdem er sich in der »Aida« von Vorbildern einigermaßen losgerungen, kamen für ihn die Jahre der Selbst-Kritik, der theoretischen Probleme, des zielbewußten Ausbaues der italienischen Oper der Zukunft. Man nennt oft den letzten Verdi einen stilistischen Nachfolger Wagner's. Ich glaube, das ist ganz verkehrt. Denn er konnte vor der Beendigung der »Aida« kaum mehr als eine ganz flüchtige Kenntnis Wagnerscher Musik haben. Und »Othello«, sowie »Falstaff« — verraten sie wirklich eine stilistische Nachfolge Wagner's? Muß man nicht vielmehr auch bei diesen Werken von einer weitläufigen Verwandtschaft mit der französischen Oper reden?

Kein Zweifel, es ging seit der »Aida« eine Wandlung in Verdi vor. Sonst würde sich seine produktive Natur nicht 15 Jahre lang ausgeschwiegen haben. Nun, auch Verdi konnte sich der Einsicht nicht verschließen, daß neue Winde wehten. Der »Lohengrin«, den er im Hinter-

grunde einer Loge am 4. Abend in Bologna hörte[1]), mag ihn darüber ganz aufgeklärt haben. Er wird ihn später gründlich studiert haben, ihn sowie die deutschen Klassiker überhaupt.[2]) Man bedenke, daß in diese Zeit sein Streich-Quartett fällt, aber keine Oper. Das ist bezeichnend. Er fühlte, daß die Musik seines Volkes neuer Wege bedurfte. Aber von wo aus sie anlegen? Von Wagner? Ganz gewiß nicht. Davon mußte ihn sein Instinkt abhalten. Oder hätte er weniger Kritik besitzen sollen, als Dutzende von mittelmäßigen Schriftstellern? Man lese überdies das Urteil, das er über Wagner fällt[3]): »Wagner darf unter die allergrößten gerechnet werden. In seiner Musik, mag sie mit Ausnahme des Lohengrin unserem Empfinden noch so ferne liegen, ist Leben, Blut und Nerv. Er lehrte die Vaterlandsliebe in der Kunst in außerordentlicher Weise fühlen. Er trieb seinen *feticismo* bis zu dem Punkte, daß er Musik nach einem vorweg festgestellten Programm schuf. Das hat ihm geschadet. Im übrigen hat er das Unheil nicht angestiftet, sondern seine Nachahmer!« So schreibt keiner, der in der stilistischen Nachfolge Wagner's sein und seiner Landsleute Heil erblickt. Das Rätsel löst sich dagegen sofort, wenn man damit den Brief Verdi's an Fr. Florimo vergleicht, den er ihm am 5. Jan. 1871 schrieb[4]):

»Mir macht die Musik der Zukunft (*la musica dell' avvenire* hat auch die Bedeutung »Zukunftsmusik«!) keine Angst. Ich würde den Zöglingen gesagt haben (wenn ich nämlich die mir angebotene Stelle als Direktor des Konservatoriums in Neapel hätte annehmen können): Übt Euch unablässig und zäh in der Fuge, bis zum Überdruß, bis die Hand sich stark und frei genug fühlt und völlig Herrin ist über die Noten . . . Studiert Palestrina und einige seiner Zeitgenossen. Springt dann auf Marcello über und richtet das Augenmerk besonders auf das Recitativ. Wohnt wenigen Aufführungen moderner Opern bei, ohne Euch von den vielen harmonischen und orchestralen Schönheiten blenden zu lassen, noch von dem verminderten Septimen-Akkorde, unsere allerletzte Zuflucht, die wir keine vier Takte komponieren können, ohne ein halbes Dutzend dieser Septimen . . auf jeden Fall vermehrt nicht die Schar der Nachahmer und Decadents unserer Zeit, die suchen, suchen, suchen und (Gott sei Dank!) nie etwas finden. Im Gesang möchte ich die antiken Studien und die moderne Deklamation vereint wissen . . . Kehrt zur Antike zurück und es wird ein Fortschritt sein[5])!«

1) Siehe L'Arpa, 1871, Nr. 11.

2) Marie Wieck, die ihn (1878) besuchte, fand das »Wohltemperierte Klavier« auf seinem Lesepulte. S. Allgem. Musik-Zeitung.

3) Monaldi, G. Verdi, 1839—1898. Turin, Bocca, 1899.

4) Fr. Florimo, Riccardo Wagner ed i Wagneristi. Ancona, Morelli, 1883.

5) S. übrigens auch seinen Brief an Hans von Bülow, 14. April 1892 (Gazz. mus.,

Für mich besteht kein Zweifel, daß Verdi (im Verein mit Boito!) diese seine Nachfolge der italienischen Klassiker bereits zur That gemacht hat. In »Othello« und »Fallstaff« sind die großartigen Grundsäulen einer zukünftigen rein italienischen Oper zu erblicken, vor denen all die rohe und süßliche Eintragsmache der französierten »Veristen« verschwindet. Doch welche Tragik! Erst am Ende seiner Laufbahn, da die Gedanken nicht mehr in überquellendem Reichthum hervorsprudeln, gelingt es dem Nestor und doch zugleich dem jüngsten der Maestri, sein Lebenswerk zu krönen, den folgenschweren Schritt in die Zukunft zu thun, seinen Geist in eine neue Form zu bannen und den Italienern das zu werden, was Richard Wagner den Deutschen. Aida, Othello, Falstaff sind ein Vermächtnis Giuseppe Verdi's an seine Nation. Wird sie es heilig halten? . . . .

Also die deutsche Oper, Wagner einbegriffen, hat auf die Umgestaltung der italienischen Oper nicht so eingewirkt, wie man vielleicht erwarten könnte. Was das italienische Musikleben ihr zu verdanken hat, ist mehr eine Bereicherung des Spielplanes. Ganz anders deutsche Kammer- und Symphonie-Musik. Sie haben von Grund aus umwälzend gewirkt. Sie füllten eine fühlbare Lücke im Musikleben Italiens aus. Die anfängliche Vernachlässigung der deutschen Klassiker wich allmählich einem eingehenden Studium derselben, und heute leidet Italien in dieser Beziehung eher an allzugroßer Deutschtümelei. Wenigstens wenden die Italiener ihren Instrumental-Klassikern (ca. 1650—1750) nicht die Aufmerksamkeit zu, die nötig wäre, um die Wiedergeburt einer ausgeprägt italienischen Kammer-Musik herbeizuführen.

Der »völligen Nichtkenntnis« muß man wie bei all solchen allgemeinen Behauptungen selbstverständlich ein »beinahe« vorsetzen. Aber vereinzelte Aufführungen Beethovenscher Symphonien, — der Kuriosität halber sei die »Schlacht bei Vittoria[1]« genannt — halbwegs stilvolle Programme wie die der *Società Filarmonica* (Mailand), des *Collegio Filarmonico Fiorentino* (1847), des Violinvirtuosen Luigi Sessa (Scala März 1860) u. a. waren ja nur wie Oasen in der Wüste. Und was wollen sie gegen die mehrfach verbürgte Thatsache[2]) besagen, daß zum ersten Male in Italien ein Streich-Quartett Cherubini's erst 1862

1892, 32) ». . . . Alle müßten die Eigentümlichkeiten ihrer Nation festhalten, hat Wagner sehr richtig betont! Glücklich Ihr, die Ihr noch Söhne Bach's seid! ... Und wir? .. Auch wir, Söhne Palestrina's, hatten einst eine große — und eigene Schule! Heute ist sie ein Bastard geworden und droht einzustürzen! Könnten wir doch von vorn anfangen!«

1) Giorgetti's Brief an Pantologo, Florenz 1828.

2) Vgl. Boccherini, Giornale musicale per la Società del Quartetto, Florenz, Jahrgang 1868, S. 74. Gazzetta mus cale di Milano, 1862, Nr. 48.

zum Vortrag gelangte! Zu Florenz am 23. Nov. 1862! Aber die Oasen mehrten sich, und heute läßt sich eher umgekehrt von einzelnen Wüsteneien in einem fruchtbringenden Lande reden . . . . .

Zuliani schreibt im III. Kap. seines erwähnten Buches, also 1878: Vor zwanzig . . .» Jahren war die reine Instrumental-Musik in Rom eine unbekannte Sache . . . vereinzelte Maestri pflegten die deutschen Klassiker . . . die Pianisten spielten nur Opern-Musik in schlechten Bearbeitungen . . . Tullio Ramacciotti, ein ausgezeichneter Geiger, hochgebildeter und fortschrittlich gesinnter Künstler, wagte zuerst sich der unpopulären Aufgabe zu unterziehen, das Publikum zum Besuch von Quartett-Soiréen aufzufordern . . . mit wenig Erfolg . . es erschienen wenige Ausländer . . die römische Gesellschaft, auch die gebildetste, hatte einen heiligen Abscheu — sogar wenn sie von klassischer Instrumental-Musik nur reden hörte . . . es war ein undankbares Apostolat . . .«

Das war im Jahre 1851 [1]).

Anders wurde es, als Fr. Liszt sich der Sache annahm und aus seiner reichen Erfahrung Rat spendete. Als dann Sgambati, sowie Pinelli (nach seiner Studienzeit bei Joachim), sich mit auf den Feind warfen, erfolgte endlich der Durchbruch. Doch mit welchen Opfern! Sgambati zahlte aus eigener Tasche die Unkosten, um zum ersten Male [2]) (?) den Römern eine Symphonie Beethoven's vorzuführen. Pinelli nahm gar bei seinem ersten Orchester-Konzert die hohe Summe von vierzehn Franken ein. Von diesen vierzehn Franken sollten nun sechzig Musiker bezahlt werden! Das Jahr 1870 wirkte auch hier günstig. Die Königin besuchte die Kammer- und Symphonie-Konzerte und zog damit einen großen Teil der wohlhabenden und vornehmen Klassen nach sich. Auch der günstige Einfluß des deutschen Gesandten Baron v. Keudell und seiner Gemahlin darf nicht verschwiegen werden. Aber die *Società orchestrale romana*, die von Ettore Pinelli, mit Hilfe der Musiker Turino, Gozi, der beiden Monachesi, Paolinelli, Jacobacci, De Leva, seines Bruders Decio Pinelli u. a. gegründet wurde, hatte noch lange gegen die Phalanx derer anzuknüpfen, die entweder garnichts von Instrumentalmusik wissen wollten, oder gegen die deutsche Musik als deutsche hetzten, ehe das Bestehen der Gesellschaft gesichert war. Dabei übergehe ich all die persönlichen und Verwaltungs-Reibereien, die stets solchen Neugründungen auf dem Fuße folgen.

1) In der 12. Nummer dieses Jahrganges verzeichnet die Gazz. mus. einen unter dem 15. März datierten römischen Musikbrief: . . . Sonnabend, den 15., werden die Instrumental-Konzerte beginnen, welche die Prof. Ramacciotti, Angelini, Costaggini e Orselli im Teatro Argentina geben. In jedem dieser Konzerte, deren Zahl auf 13 festgesetzt ist, sollen jedesmal drei Kompositionen von Beethoven, Mozart, Haydn, Hummel, Spohr, Onslow etc. zum Vortrag gelangen. . . .

2) Siehe Zuliani, Roma musicale, 1878.

Rom wurde hier an erster Stelle genannt. Indessen Florenz ging der ewigen Stadt abermals voran. Schon im Kapitel über Chormusik wurde Prof. Jos. Sbolci als Begründer und Leiter der *Società per lo studio della musica classica* erwähnt. Da nun diese Gesellschaft — wie fast alle derartige Vereine in Italien — neben der Chor-Musik auch die Symphonie und die Kammer-Litteratur pflegte, ist es nur recht und billig, die Namen Sbolci's und des Duca di San Clemente, der ihn kräftig unterstützte, auch an dieser Stelle hell hervortreten zu lassen. Aber einen wirklichen Umschwung brachten erst die 60er Jahre. Um 1860 pflegten einige Privatleute z. B. Basevi, Prof. Giorgetti, Maglioni, Giovacchini, die maëstri Kraus, Ducci und die Damen Capoquadri und Sandryk ne' Cattermole in ihren Salons vor geladenem Publikum Kammer-Musik spielen zu lassen [1]). Es dauerte nicht lange und alle diese Elemente vereinigten sich zu einer wirklichen *Società del Quartetto*. Die erste Matinée fand am 14. Okt. 1861 statt. Die Professoren F. Consolo, Bruni, M. Asso und Jefte Sbolci leisteten ihr Bestes um das Inaugurations-Konzert, das Werke von Haydn, Mozart, Beethoven brachte, würdig durchzuführen. Die Gesellschaft hatte außerdem den guten Gedanken, eine Zeitschrift zu Nutz und Frommen ihrer Mitglieder zu gründen. Am 1. Mai 1862 erschien die erste Nummer des »Boccherini«, der nach glorreichem Leben 1883 einging. Abraham Basevi, Advokat und nicht unbedeutender Musikschriftsteller [2]) packte die Dinge womöglich noch praktischer an. Er eröffnete einen Concorso für Streichquartette und setzte 300 Lire als ersten, 100 Lire (später 200) als zweiten Preis für das beste Quartett eines Italieners, oder in Italien ausgebildeten Komponisten aus. Giov. Bottesini, der berühmte Kontrabassist, und Fr. Anichini gingen aus diesem concorso unter 22 Mitbewerbern als Sieger hervor. Aber Basevi begnügte sich nicht mit einer einmaligen Aufmunterung, sondern erneuerte bis zum Schlusse des Jahrzehntes alljährlich seinen concorso, jedoch als internationalen. Die Beteiligung war von Anfang an eine ziemlich lebhafte. 1862 liefen 17, 1863 23, 1864 29 Quartette ein u. s. w. Nicht alle Inländer waren so glücklich wie Giulio Ricordi (als Komponist bekannter unter dem Pseudonym Burgmein) preisgekrönt (1864, 2. Preis) aus dem Kampfe hervorzugehen. Indessen gerade die Thatsache, daß des öfteren Ausländer (W. Langhans, Bungert, G. H. Witt u. a.) Sieger wurden, mußte für die Italiener ein Ansporn sein, sich auf dem heiklen Gebiete des Streich-Quartetts zu vervollkommnen.

1) »Boccherini«, Einleitungs-Aufsatz, I, 1, 1862, und später »Materiali« (Zur Geschichte der Soc. del Quart. 1868/69).

2) L'Armonia, Organo della riforma musicale in Italia, 1856, gegründet als Fortsetzung der Gazzetta musicale di Firenze. Im 2. Jahrgang stehen Basevi's bekannte Aufsätze über Verdi.

. . . Basevi war überhaupt die treibende Seele und die letzte Zuflucht in Nöten. Als z. B. die Regierung die *Sala del buon umore*, wo die Matinéen stattfanden, für Unterrichtszwecke nötig hatte, und man nicht wußte, wo die Konzerte fortsetzen, gab Basevi kurzentschlossen das Erdgeschoß seines Palastes dazu her. Aber nicht nur das, er vergrößerte und richtete es auf seine Kosten zweckentsprechend ein. So war trotz einiger Kinderkrankheiten die Società entschieden vom Glück begünstigt. Sie gewann an Bedeutung und ihr Ruf drang durch das »Florentiner Quartett« (Jean Becker) weit über Italien hinaus.

Weniger Glück hatten andere Vereinigungen z. B. die *Società Filarmonica del Quartetto* unter dem Fürsten Poniatowski. Vor 1860 — ich erinnere an ihre wirklich geschmackvollen Programme vom Jahre 1858 — ging's noch an. Aber später fristete sie nur ein halbes Leben, taufte sich um in die *Società d' incoraggiamento dell' arte musicale* und hielt sich gern in seichteren Gewässern auf.

Auch die anfänglichen Versuche, Orchester-Musik einzubürgern, glückten erst nach 1870. Das *Reale Istituto musicale* versuchte vergebens, 1863 periodische Volkskonzerte für klassische Instrumental-Musik nach Art Pasdeloups in Paris einzurichten. Erst am 17. Mai 1867 konnte der Versuch wieder erneuert werden mit Mabellini an der Spitze eines Orchesters von 100 Mann. Aber der Versuch scheiterte abermals, nicht weil die Bevölkerung zu wenig Interesse bewies, sondern »weil einige der einflußreichsten Professoren sich weigerten mitzumachen«. Trotzdem vermochte die *Società del Quartetto* ein Jahr später (am 28. Febr.), symphonische Konzerte zu inaugurieren. Ihre *Concerti conferenze* (Konzerte mit erläuterndem Vortrag) gefielen besonders. Übrigens war auch in der Bewegung für Orchester-Musik Basevi praktisch vorgegangen. Das *R. Istituto musicale* eröffnete in seinem Namen 1866 einen concorso für eine Ouverture in klassischer Form, mit dem Erfolge, daß achtundvierzig Werke einliefen.

Ein reges künstlerisches Leben entwickelte sich so in Florenz durch das getrennte und doch gemeinsame Vorgehen der *Società del Quartetto*, der *Società Cherubini*, der *Soc. Filarmonica*, des *R. Istituto musicale* und der späterhin gegründeten *Società orchestrale fiorentina* unter Jefte Sbolci. Nicht zu vergessen der künstlerische Beitrag H. von Bülow's während seiner Florentiner Jahre.

Florenz blieb nicht ohne Nachfolge. Die Quartett-Gesellschaften, die, wie man bemerkt haben wird, weitere Ziele verfolgen, als der Name andeutet, schossen überall aus dem Boden hervor. Auf die Florentiner Società folgten rasch die in Lucca, Neapel (hauptsächlich durch E. Krakamp), Modena, Mailand, Pisa, Brescia, Turin und anderen Städten.

Turin und Mailand stellten sich der Bedeutung nach bald an die

Seite von Florenz. Allerdings ist es nicht ganz leicht, die Entwickelungs-Geschichte der Mailänder Società an der Quelle zu studieren. Die Gazzetta musicale di Milano hörte nämlich 1863—65 auf zu existieren[1]), aus Mangel an Lesern, wie sie in der Schlußnummer von 1862 schreibt. (32 Abonnenten sind allerdings nicht viel!) Wer eine Geschichte der damaligen Musik-Zustände schreiben will, mag die Tageszeitungen zu Rate ziehen. Das bietet ja wenig Schwierigkeiten. Für mich würde das Verfahren wenig Sinn haben, da ich hier nur einige historische Notizen beisteuere, um eine steigende Tendenz im italienischen Musik-Leben nachzuweisen.

Zum Glücke beobachtete auch der »Boccherini« die ersten Lebenszeichen der Mailänder Società, und sie selber gründete nach dem Vorbilde der Florentiner Kollegen ein Vereinsorgan: *Giornale della Società del Quartetto di Milano* unter Redaktion A. Mazzucato's. Aber zwischen den beiden Zeitschriften bestand der Unterschied, daß der »Boccherini« sich fast ausschließlich mit der absoluten Musik befaßte, während »Giornale« sich beinahe ebenso sehr für den Kampf um Wagner interessierte.

Am 29. Juni 1864 trat die Società mit ihrem »primo esperimento« an die Öffentlichkeit, es versteht sich mit klassischem Programm. Auch sie sah sofort den praktischen Wert der concorsi ein und blieb bis heute dem Brauche treu, alljährlich ein oder mehrere Preisausschreiben zu veranstalten. Nun gehen ja gewiß nicht immer wirklich bedeutende Werke aus solchen Konkurrenzen hervor. Wenn aber (wie 1864) Komponisten vom Schlage eines A. Bazzini und Fr. Faccio und später G. Martucci (Klavier-Quintett!) preisgekrönt werden, so ist ohne weiteres zuzugeben, daß die Italiener in der Wahl der Werke eine glückliche Hand verraten und sich nicht, wie so oft in anderen Ländern durch aufgebauschte Rhetorik und akademischen Kleister täuschen lassen.

Das Mailänder Quartett verteilte zielbewußt von Anfang an sein Interesse zwischen Kammer- und Symphonie-Musik. Das war nicht schwer, da es in Mailand einen Überfluß von guten Musikern gab. Trotzdem und obwohl diese Società[2]) 1867 bereits 155 soci protettori, 28 soci ordinari und 45 soci corrispondenti zählte, also im ganzen 230, waren auch bei ihr die ersten Lebensjahre kränklich. Sie war eine Zeitlang sogar scheintot. Sonst würde die Gazz. mus. 1867 S. 123 nicht geschrieben haben: »Die *Società del Quartetto*, die eine Zeitlang wie betäubt war, macht Anzeichen, sich zu frischem Leben zu erheben kraft des Antriebes ihres wohlverdienten Präsidenten Graf Giorgio Belgioso.« . . .

Überhaupt verhielt sie sich ihr gegenüber im allgemeinen wohlwollend,

1) Vgl. oben S. 649.

2) Nach der Gazz. mus. di Milano.

mochte sie auch zuweilen brummen über die Bewegung zu Gunsten deutscher Instrumental-Musik und auf eine Reihe von unbekannten und ihr selber sicher nur auf dem Papier bekannten italienischen Klassikern hindeuten.

Doch die vereinten Anstrengungen der Società und des Konservatoriums, das mit seinen geschmackvollen *saggi* (Prüfungskonzerten) viel zur Hebung des Mailänder Geschmackes beitrug, halfen über den Stillstand hinweg. Bereits Mitte der 70er Jahre gab Mailand der Mehrzahl der nordischen Städte wenig nach, zum mindesten nicht in der Qualität der Programme. Von Haydn bis Raff, Rubinstein und Wagner wurde dem Publikum die ganze Litteratur der Deutschen geboten. Die Gazzetta musicale, die noch 1866 (Nr. 34) den Florentinern wegen ihrer Handvoll Konzerte »concertomania« vorwarf, bedauerte 1875 (Nr. 15), daß die Symphonie-Abende der Mailänder Società nur 3 bis 4 jedes Jahr betrügen, anstatt mindestens zwanzig. Schließlich war man doch im stande, da die Mitgliederzahl und so auch das Vermögen gewachsen war, die bedeutendsten Künstler diesseits und jenseits der Alpen zu verschreiben: Rubinstein, Piatti, Bülow, St. Saëns, Wilhelmj, Joachim u. a.

G. Andreoli, der bekannte Pianist, trat dann 1876 mit seinen »populären Konzerten« auf den Plan; durchschnittlich je sechs für Kammermusik und symphonische Werke. Er ließ sich nicht irre machen durch den geringen Besuch [1]), verwässerte auch nicht seine Programme, sondern suchte das Publikum selbst bis zu Brahms zu führen (1879: B dur-Symphonie). Als dann das Scala-Orchester ebenso wie das Turiner 1878 in Paris reiche Ehren einheimste, war der Lokal-Patriotismus der Mailänder derart in Flammen, daß Giulio Ricordi es wagen konnte, 1879 die *Società orchestrale del Teatro alla Scala* ins Leben zu rufen mit jährlich vier (später sechs) Orchester-Konzerten unter F. Faccio. Ricordi, als abgesagter Feind der »avveniristi«, und (versteht sich) ebenso fanatischer Anhänger der italienischen Musik, brachte die Programme dieser Gesellschaft in einen Gegensatz zu denen des Quartettes. Sie waren anfangs fast ausschließlich national gehalten. Beispielsweise verzeichnete das zweite Scala-Konzert (18. April 1880 im Verein mit M. Roeder) die Namen: Bazzini, Palestrina, Ronchetti, Cherubini, Lotti, Verdi (Pater noster und Ave Maria als Novitäten), Stradella, Rossini. Doch bereits im gleichen Jahre riß auch hier mit der »Tannhäuser«-Ouverture der deutsche Einfluß sich Bahn.

Die Scala-Konzerte hätten so in glänzender Weise die des Quartettes ergänzen können. Aber letzere Gesellschaft zog es vor, der Konkur-

1) Gazz. mus. di Milano. 1878, S. 23: »Da in diese Konzerte Eintrittsgeld erhoben wird, eine Kleinigkeit, aber immerhin Eintrittsgeld, so finden sich wenig Leute ein.« Man zahlte für den ganzen Cyklus 12—20 Lire!

renz aus dem Wege zu gehen und begnügte sich fortan mit zwei Symphonie-Abenden. Man sollte meinen, nun wären die Mailänder um wenigstens etwas Symphonie-Musik zu haben, in hellen Scharen in die Scala-Konzerte geströmt. Durchaus nicht, denn der Orchester-Verein sah sich aus Mangel an Subskribenten gezwungen, 1881 mit den Musik-Abenden auszusetzen, und konnte erst wieder von 1882 ab mit stetigem Kurse in die Zukunft steuern.

Turin verdankt den Aufschwung absoluter Musik in erster Linie den Grafen Marmorito, Franchi-Vernay (Ippolita Valetta) und Carlo Pedrotti, den Gründern der *Società del Quartetto* (1866) bezw. (1870) der *Concerti popolari*. Das Turiner Quartett (Primarius Aug. Ferni leistete zwar von Anfang an Ausgezeichnetes, ist aber nie nach Gebühr geschätzt worden. Dagegen gelang es Pedrotti sein Orchester dergestalt zu schulen, daß es bei dem 1878er Orchester-Wettstreit auf der Pariser Ausstellung preisgekrönt heimkehrte. Das glänzendste Blatt in der neuen Musik-Geschichte Turins verzeichnet das Jahr 1884. Die Turiner Ausstellung vereinigte damals sechs hervorragende italienische Orchester, das Turiner unter F. Faccio (1882 hatte Pedrotti die Leitung des Liceo Rossini in Pesaro übernommen), das Mailänder ebenfalls unter Faccio, das Neapolitaner unter Martucci, das Bologneser unter Mancinelli, das römische unter Ettore Pinelli, das Parmesaner unter Cleofonte Campanini. Seit dem soll das Turiner Musikleben wieder etwas abgenommen haben.

Diese Notiz über Turin beweist wohl schlagend die erhöhte Pflege der absoluten Musik in Italien. 1850 wäre der Wettstreit von sechs wohlgeschulten Orchestern ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Wer dazu noch die Jahrgänge der Gazz. mus. von 1850—1865 mit denen von 1865—1880 vergleicht, wird schwerlich einen Aufschwung leugnen können. Überall Ansätze zu einem reicherem Musikleben. Selbst Städte aus denen früher nur Opern-Berichte einliefen, finden sich bereits des öfteren mit klassischer Kammer-Musik vertreten. Sogar Städte wie Siena beginnen Orchester-Vereine zu gründen, und die Zahl der Konzerte wächst unaufhörlich.

Während nun Rom, Turin, Neapel, wo sich das Musikleben um G. Martucci und Benj. Cesi drehte, Mailand und Florenz sich nur langsam oder in zeitweisem Rücken auf dieser aufsteigenden Bahn bewegen, überholte eine Stadt, die ganz zurückgeblieben war, in kurzer Zeit die Mehrzahl der anderen, dieselbe Stadt, die unvermutet auch der Wagnerschen Kunst zum Durchbruch verholfen. Ich meine Bologna.

Erst spät — 1879 — wurde dort eine Quartett-Gesellschaft gegründet. Sie begann ihr öffentliches Leben in einem Orchester-Konzert unter Mancinelli am 24. Nov. mit Werken von Mozart, Weber, Mendelssohn,

Liszt. Das ließ sofort merken, daß in Bologna »ein anderer Wind wehte«, bemerkt Corrado Ricci mit stolzem Recht[1]).

Am 11. Jan. 1880 folgte dann das erste Kammermusik-Konzert des berühmten »Bologneser Quartettes« in derselben vortrefflichen Besetzung wie noch heute: Professoren Sarti, Massarenti, Consolini, Serato (Vater des Geigenvirtuosen). 1886 trat Martucci an die Stelle von Mancinelli als Dirigent des Vereins, und dieser hochbedeutende, kerngesunde Musiker (geb. 1856 zu Capua) wußte noch besser als sein Vorgänger das Publikum von einfacheren Werken aufsteigend langsam aber sicher sogar zum Verständnis Brahms'scher Symphonien zu führen. Ein äußerlicher Umstand half dann die Gleichgiltigkeit eines Teils der besten Kreise vollends überwinden. Wie 1870 in Rom, bewirkte die Königin auch hier einen stärkeren, fashionablen Besuch der Konzerte, als sie nachdrücklich während der Bologneser Ausstellung (1888) ihr Interesse für sie bewies. .... Martucci verteilt sein Hauptinteresse auf Beethoven, Schumann und Wagner. Es ist bezeichnend, daß das 100. Konzert nur aus Werken des Bonner Meisters zusammengesetzt war. Beethoven gelingt ihm übrigens auch noch besser als Schumann und Wagner; ja als Beethoven-Dirigent braucht er keinen Vergleich zu scheuen. Namentlich die IX. Symphonie, die es ihm und damit den Bolognesern angethan, läßt sich kaum tiefer packender und Beethovenscher durchführen, als wie es von Martucci geschieht.

Und doch hätte ich etwas auszusetzen, nämlich an der Zusammensetzung der Programme. Gewiß, es läßt sich bei der beschränkten Anzahl von durchschnittlich sieben (4 : 3) Konzerten nicht alles bringen, und 337 Werke von 68 Komponisten stellen für die Spanne Zeit 1879—1886 verhältnismäßig einen annehmbaren Rekord dar. Aber eine bedenkliche Deutschtümelei springt aus den Programmen hervor, und für die italienische Jugend geschieht sehr wenig. Wenn die Jung-Deutschen unberücksichtigt bleiben[2]), so hat das vielleicht seine guten Gründe. Das Publikum würde ihnen wohl kaum gerecht werden. Aber es wäre Pflicht der Gesellschaft, die aufstrebenden Talente des Landes zu unterstützen. Der Vorstand fragt vielleicht: Wo sind sie? Nun, das würde sich schon zeigen, sobald sie die Möglichkeit vor Augen sähen, ihre Werke in der *Società del Quartetto* aufzuführen, eine Möglichkeit, die ihnen indessen mit § 18 der Statuten kurz uud bündig vorweg genommen wird: *Nei concerti si eseguisce soltanto musica di maestri antichi e moderni saliti*

---

1) Einleitungs-Studie zu: Società del Quartetto in Bologna. I primi cento concerti (1879—1896) Bologna, Azzoguidi, 1897.

2) Sogar R. Strauß kam in den absichtlich modernissime gehaltenen »Vier Nationen-Konzerten« (1898, Italiener, Engländer, Franzosen-Belgier, Deutsche) nicht zu Wort, statt dessen Fr. Liszt und Dvořak — als Deutsche!!

in fama. »Wir führen nur Werke von alten und modernen Meistern auf, die bereits zu Ruhm und Ansehen gekommen sind.« Aber auch bereits anerkannte italienische Meister wie Cherubini, Sgambati, Bazzini, Martucci treten nur sporadisch auf, und Enrico Bossi, Sinigaglia, Zuelli finden sich überhaupt nicht verzeichnet. Gar erst die italienischen Klassiker von 1650—1750! Die wenigen Namen wie L. Leo, Corelli, Marcello, Scarlatti, Sacchini, Sammartini, Stradella, Veracini vermögen doch ganz gewiß kein genügendes Bild dieser großen Epoche zu geben, die für Italien eine gleiche Bedeutung hat, wie für die Deutschen die Zeit von 1750—1850, eine Epoche, deren allgemeine Kenntnis für die Italiener jedenfalls mehr Wert hätte, als Dutzende von Konzerten, in denen ausschließlich deutsche Meister zu Worte kommen.

Wie steht es nun außerhalb Bolognas an der Wende des Jahrhunderts um Kammer- und Orchester-Musik? Eine Reihe von Notizen möge beweisen, daß der Wiederaufschwung noch nicht ins Stocken gekommen ist.

So veranstaltete das königl. Musikinstitut zu Florenz[1]) im Bewußtsein, daß man die Deutschtümelei mit einem Blick in die klassischen Kompositionen spez. Toskanas paralisieren müsse, 1893 drei historische Konzerte. Aus dem XIV—XVIII. Jahrhundert kamen Werke von Landino, Corteccia, Malvezzi, Animuccia, Bottegari, Peri, Gagliano, Vitali, Cesti, Lulli, Pasquini, Clari, Veracini, Rutini, Nardini, Boccherini, Cherubini, aus dem 19. Jahrhundert von Pacini, Gordigiani, Mabellini zum Vortrag. Ein Gleiches unternahm zwei Jahre später die Accademia di S. Cecilia in Rom. Es versteht sich, daß sie im übrigen wie sonst ihre 8—10 jährlichen Konzerte veranstaltet, wobei sie nicht die Kosten scheut, (1896) die Halir- und Rosé-Quartette zu engagieren. Auch die *Società del Quartetto di Milano* hat sich auf der Höhe gehalten, und namentlich die *Società orchestrale* bringt dort mustergiltige Programme[2]), wie z. B. die 1896er mit den Namen: Haydn, Tschaikowsky, Wagner, Beethoven, Grieg, Brahms, Schubert, Mancinelli, Girard, St. Saëns, Trucio, Ponchielli, Verdi.

In Neapel hörte zwar das ausgezeichnete Quartett Ferni auf zu existieren, aber der M° Rossomandi ließ sich dadurch nicht abschrecken,

1) Die »Atti« dieses Instituts verdienen übrigens eine entschieden größere Aufmerksamkeit der Musik-Historiker, als diesen wichtigen Publikationen bisher geschenkt wurde.

2) Ich darf nicht verschweigen, daß andererseits Campanari mit seinem 1899er Beethoven-Cyklus 10000 Lire zusetzte. Ein Beweis, daß zwar genug Interesse für ein Unternehmen vorhanden, aber nicht für zwei.

gründete das *Neapolitaner Orchester* (1886) und kettete so Neapel doch wieder an die Reform-Bewegung.

Rom verzeichnet im gleichen Jahre die Gründung des Gulli-Quintetts, das sich rasch zu anerkannter Bedeutung gehoben hat und jetzt nicht allzuvielen Ensemble-Vereinigungen nachstehen dürfte. Jedenfalls nicht nach Seiten des Spielplanes, der beispielsweise in den beiden ersten 1898er Konzerten die Namen Beethoven, Verdi, Brahms, Franck, Rubinstein, Sinding verzeichnete.

Die Tiepoli-Feste in Venedig (1886) gaben Enrico Bossi Gelegenheit, sein »Trio« und die von ihm geleiteten Konzerte der »Società Benedetto Marcello« in günstigem Lichte zu zeigen.

Ein Jahr später richten die Maestri C. Boezio, L. E. Ferrari und E. Gilardini eine *Scuola di Pianoforte* ein mit mustergiltigen historischen Klavier-Konzerten. Im vergangenen Jahre feierte die *Società orchestrale Romana* (gegründet 1874) in glänzender Weise ihr Jubiläum, was auch nicht gerade auf Altersschwäche schließen läßt. Von anderen Städten seien Palermo erwähnt, wo sich 1893 eine *Società del Quintetto* aufthat, Brescia, das nun seit beinahe 30 Jahren, seit Bazzini's dortiger Thätigkeit in der Aufwärtsbewegung einen wichtigen Posten einnimmt, Padua, dessen »Trio« sich unter der zielbewußten, feinsinnigen und geschickten Leitung C. Pollini's alljährlich neue Freunde gewinnt, Pesaro, wo Mascagni energisch für moderne Musik eintritt, und manche andere Stadt. Wer sich schließlich der Mühe unterzieht, die letzten Jahrgänge der Gazzetta musicale durchzublättern, wird über die gewaltige Zunahme von Konzerten aller Art staunen.

Welch ein Unterschied zwischen 1868 und 1898! Damals fanden sogar die römischen und florentiner Berichterstatter der Gazzetta musicale es nur ab und zu für nötig, eine Konzert-Chronik zu liefern. Sie gestehen heute ihre Ohnmacht ein, gegen die Sturmflut der Konzerte anzukämpfen, und sehen sich gezwungen, minder wertvolle aus Raumrücksichten zu übergehen.

Auch die Concorsi, von Klavier-Studien (Florenz 1893, Golinelli) bis zum Requiem (Rom, R. Accad. Filarmonica 1898) haben eher zu- als abgenommen. Besonders die *Società del Quartetto di Milano* blieb ihrer alten Gewohnheit treu und brachte z. B. 1894 ihren 25. Concorso[1]). Die gleiche Prinzipien-Treue gilt von der Cecilia-Akademie in Rom. Ihr 1894er concorso drehte sich u. a. um eine Ouverture in klassischer Form, der von 1895 um ein Trio und eine dreisätzige Orgelsonate, 1896—97 um eine Ouverture (oder Präludium für Orchester), ein Streich-Quartett

1) 1000 bezw. 500 Lire für eine Violin-Klavier-Sonate in 4 Sätzen. Der Sieg Guido Alberto Fano's aus Bologna für eine Cello-Sonate 1897 sei erwähnt, weil dieser begabte Komponist noch öfter von sich reden machen wird.

und nochmals die Orgelsonate, da die gestrengen Preisrichter im Vorjahre nicht befriedigt worden waren. Florestan Rossomandi, der Gründer des gleichnamigen Orchesters in Neapel, eröffnete 1896 gleich zwei concorsi, erstens für ein Orchester-Stück in einem Satze, zweitens für eine Symphonie in der Form der Klassiker. Entsprächen nun die concorsi nicht einem Bedürfnis, stünden Nachfrage und Angebot nicht im richtigen Verhältnis zu einander, stießen die ernsthafte Kammer- und Symphonie-Musik immer noch nicht auf das Interesse der italienischen Komponisten, — wie will man dann die Thatsache erklären, daß 1898 in Turin bei dem concorso für eine »Sinfonia o Suite« 62 Partituren und davon 25 Symphonien einliefen und gar 1895 bei einem concorso der *Società orchestrale del Teatro alla Scala* 223 Werke von 102 Preisbewerbern?

Aber die Aufschwungs-Symptome sind damit noch nicht erschöpft. Ich erinnere flüchtig an die Kongresse italienischer Musiker von 1864 und 1881 — für Italien unerhört —, verweile einen Augenblick bei der Gründung von Musiker-Vereinigungen, wie: *Società Nazionale Italiana di mutuo soccorso per gli Artisti di Teatro* (Mailänder Statuten 1860, 1875, 1881), *Società italiana di mutuo soccorso fra i professori d'orchestra* (Mailand, 1885), *Società italiana di mutuo soccorso fra i Coristi* (1885) u. a. und weise hauptsächlich auf die Gründung der *Rivista Musicale Italiana* (1894, Turin, Fratelli Bocca) und die Ricordi'sche Publikation: *L' arte musicale in Italia.* Die Seele beider ist Luigi Torchi (Bologna). Man bedenke, daß nicht einmal Deutschland seit dem Eingehen der Vierteljahrs-Schrift für Musikwissenschaft ein musik-historisches und musik-kritisches Organ besaß von der Bedeutung dieser italienischen Rivista. Man bedenke, daß die andere Publikation in nicht minder großartigem Maßstabe, als die »Denkmäler deutscher Tonkunst« und die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, den Zweck verfolgt, die italienische Tonkunst vom 15. Jahrhundert bis zur Neuzeit wieder lebendig zu machen. Würden solche Unternehmen in einem Lande möglich sein, das noch immer selbstzufrieden, träge und matt am Boden kauert, statt sich aufzurichten?

Nein! Der Wiederaufschwung des italienischen Musiklebens läßt sich nach alledem wohl kaum abstreiten. Und doch ist es geschehen, besonders durch J. Valetta in einer geistvollen, aber glaube ich, allzuschwarzseherischen Studie *La musica strumentale in Italia*[1]), weiterhin in seinem Aufsatze *Il basso livello del presente musicale etc.*[2]), durch E. di San Martino mit seinem *Saggio sopra alcune cause di decadenza della*

1) Nuova Antologia, 1894, LIII.
2) Ebenda, 1895, S. 772 ff.

musica Italiana alla fine del secolo XIX (Rom, Palma) und zu guterletzt durch G. Ferrero in seinem Essay *Crisi teatrali*[1]). Der letztgenannte Autor giebt diesem Skeptizismus einen besonders kräftigen Ausdruck. Er schreibt (S. 606): »Es stimmt allzu melancholisch, sich die gegenwärtigen Bedingungen des italienischen Musiklebens zum Vorwurf eines Aufsatzes zu wählen. Wenn wir darüber nachdenken, wissen wir thatsächlich nicht, ob wir an die künstlerische Zukunft dieses Volkes glauben sollen, das einst reich an genialen Leuten, in Zukunft wohl nicht geradezu steril sein wird. Aber wie kann denn der echte Künstler seine Fähigkeiten bei dem heutigen Stand der Dinge entfalten? Das musikalische Leben Italiens konzentriert sich fast ganz auf das Theater. Das Volk liebt die Musik nur im Theater und nicht anders. Die Kirchen- und Instrumental-Musik sind noch Ausnahmen, exotische Pflanzen in einem Treibhaus. Das Publikum empfindet kein lebhaftes Bedürfnis darnach und nimmt sie nur passiv und in kleinen Dosen entgegen, gerade so, als ob es ihm große Opfer koste.«

Ein trüberes Bild läßt sich kaum entwerfen. Aber man merkt zu deutlich den Vergleich mit Deutschland und anderen Ländern durch. Eben das ist ein Fehler. Es wird keinem vernünftigen Menschen einfallen, das Musikleben Italiens auf die gleiche Stufe mit dem der übrigen Kulturländer zu stellen. Ein solcher Vergleich ist nicht nur unsinnig, sondern stimmt, wie das Beispiel zeigt, allzu melancholisch. Er benimmt damit die Lust und den Mut, mit Zuversicht in die Zukunft zu schauen. Wenn die Skeptiker dagegen das Musikleben Italiens vor 1850 mit dem nach diesem Zeitpunkte vergleichen wollten, so könnten sie sich der Einsicht nicht verschließen, daß vieles, sehr vieles besser geworden. Sie brauchen darum nicht in den lächerlichen Refrain mit einzustimmen, der fast aus jeder italienischen Schrift über Musik heraustönt: »Wir Italiener waren früher die Pfadfinder in der Musik, wir werden es auch in der Zukunft sein.« Ein billiger Ausweg, um den Verfall zu bemänteln! Aber auch die Schwarzseher dürften und müßten berechtigten Stolz über das Geleistete empfinden. Sie würden dann mit wohlgemuteren und wirksameren Kräften am ferneren Aufschwung mitarbeiten. Die Freude an der Musik, der Sinn und das Talent für die Wiedergabe der Musik sind in Italien nicht ausgestorben. Das weiß jeder, der unter Italienern gelebt hat. Und wenn ihr Musizieren sich wesentlich von dem des Nordländers unterscheidet, so beweist das ja weder gegen ihn, noch gegen die andern etwas. Sollte aber wirklich die Schöpferkraft der Italiener verloren gegangen sein? Wenn, wie durch G. Albinati für 1897 statistisch festgestellt ist, ein Volk von Zweidrittel-Größe des deutschen 74

1) Rivista Musicale Italiana 1898, S. 604 ff.

Opern gebärt und, wie man oben sah, für einen einzigen Wettbewerb 223 symphonische Werke schafft, so muß doch wohl eine starke, produktive Ader noch vorhanden sein. Eine andere Frage ist es freilich, ob das Blut, das in dieser Ader pulsiert, viel taugt!

Die Frage läßt sich für die Opern leicht beantworten. Denn man kennt sie. Wer wollte wohl Mascagni, Leoncavallo, Puccini Talent absprechen? Aber sie haben leider neben einem hübschen Talent die »französische Krankheit«, wie Carducci geistreich vom Dramatiker Ferrari sagte. Und die Symphoniker, die Kammer-Komponisten? Ja, die kennt man nicht. Es wäre indessen doch verwunderlich, wenn der Wiederaufschwung des italienischen Konzertlebens nicht gewissermaßen die Saatkeime einer neuen Ernte zeitigen sollte. Die Talente sterben nicht aus, es müßte denn das ganze Volk aussterben. Es handelt sich immer nur um mehr oder minder günstige Existenz-Bedingungen und um die Möglichkeit, sich zu äußern. Eben die fehlen in Italien der Jugend, trotz der zahlreichen concorsi! Ich habe selber ihren hohen Wert für das Musikleben Italiens betont und wende mich also nicht gegen die Einrichtung an sich, sondern gegen die Benützungsweise derselben. Die preisgekrönten Werke werden nämlich leider nur ein bis zwei Male von der betreffenden Società gespielt und verschwinden dann wieder im Archiv der Gesellschaft oder in der Schublade des glücklich-unglücklichen Komponisten. Die Werke besitzen also auf diese Weise keine Expansions-Kraft noch -Möglichkeit.

Möchten sich doch die Quartett-Gesellschaften entschließen, erstens ihren Charakter als geschlossene Gesellschaften aufzugeben und zweitens weniger zu deutschtümeln, statt dessen aber mehr italienische Manuskripte ans Licht zu ziehen. Das Interesse für Konzert-Musik könnte dann auch in breiteren Schichten des Volkes wachsen — sind doch die oberen zehntausend nicht immer die wahren Träger des Fortschrittes. Vor allem aber würde sich bald herausstellen, daß genug Quartette und Symphonien komponiert werden. Es würde eine unerwartete Zunahme der Produktion auf diesen Gebieten zu Tage treten. Daß aber aus der unbedeutenden Masse, aus dem Schutte eine Anzahl Werke in Schönheit und Kraft hervorragen würde, würdig, sich denen von Sgambati, Martucci und Bossi anzureihen, ist mehr als wahrscheinlich.

Wer weiß, ob dann nicht der künstlerische Wiederaufschwung Italiens Hand in Hand ginge mit dem wirtschaftlichen? Wer weiß, ob nicht Italien doch noch einmal, auch in der Musik, eine Großmacht würde!

J. S. Bach's Matthäus-Passion und der protestantische Kultus

von

Franz Bachmann.

(Berlin.)

Die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zum evangelischen Gottesdienste ist von der Reformation an bis heute immer von Neuem behandelt worden, ohne daß man zu einem prinzipiellen Entscheide und zu dem entsprechenden prinzipiellen Verhalten gelangt ist. Luther hatte den denkbar freiesten und höchsten Standpunkt: Er wolle nicht, erklärte er, daß alle Künste sollen zu Boden geschlagen werden, sondern daß sie alle dem Einen dienen sollen, und mit ihm beherrscht eine hohe Kunst-Auffassung das ganze Zeitalter der Reformation bis ins XVIII. Jahrhundert hinein. Selbst in der reformierten Kirche der Schweiz finden wir in jener Zeit einen keineswegs engherzigen Standpunkt der Kunst und besonders der Musik gegenüber, wenn auch hier bei der Herrschaft des nur logisch-biblischen Denkens die Frage nach der Berechtigung der Kunstfaktoren viel eher auftauchte und hier die Kunst der bald erfolgenden Enge des Gedankens zum Opfer fiel. In der lutherischen Kirche sank erst mit dem Pietismus die Kunst von ihrer lichten, emporweisenden Höhe in die Tiefe hinab: man verbannte sie aus dem Gottesdienste und duldete nur das armseligste Kleid der verstoßenen Magd in dem Choralgesang der Gemeinde. Für den Pietismus war die Kunst »Welt«, d. h. etwas Äußerliches, Nicht-Göttliches, und er duldete das Künstlerische nur in seinen einfachsten Erscheinungen, in sofern als es selbstlos, ohne sich aufzudrängen, in den Dienst des Kultus trat. Es wirft ein eigentümliches Licht auf den Pietismus und sein Verhalten zur Kunst, auf sein eng intellektuelles Leben, wenn wir bedenken, daß der größte Künstler der evangelischen Kirche, Johann Sebastian Bach, in seiner religiösen Richtung selbst pietistisch war und zum Teil aus derselben die Wärme seines künstlerischen Schaffens schöpfte, daß er aber die Anerkennung und Förderung seiner künstlerischen Bestrebungen von der Orthodoxie der Zeit erfuhr. So war es während seiner Thätigkeit als Organist in Mühlhausen nicht der ernste und tiefe, ihm innerlich verwandte pietistische Pastor Frohme, sondern der orthodoxe, aber deshalb nicht unedle Pastor Eilmar, der Bach verstand und für seine Kunst die Thür der Kirche weit öffnete.

In der Orthodoxie jener Zeit zitterte noch ein Hauch nach aus der großen Vergangenheit, über welchen der Buchstabe keine Macht gewonnen hat, und der selbst bis heute fortwirkt, während in dem Pietismus der Gegensatz zu dem empirisch Vorliegenden im religiösen und geistigen Leben der Zeit zu stark sich geltend machte und es deshalb zu einer gerechten Beurteilung und umfassendem Verstehen des Künstlerischen im evangelischen Kultus nicht

kommen konnte; der Gegensatz aber, welcher nur in der Negation des Gegebenen besteht, ohne die Ergänzung zu demselben zu finden oder in einem dritten Höheren zu zeigen, macht geistig und moralisch enge.

Die Kunst verlor im Protestantismus ihren letzten eigentlichen Halt, als über den Orthodoxismus der Rationalismus hereinbrach und mit seinem denkseligen flachen Verstande der Mensch der Welt des ewigen Geistes glaubte Meister geworden zu sein. Da floh die Kunst von der Stätte ihrer Geburt und ihrer Heimat, dem Altare, hinweg, von dem ein fremder Geist ihr entgegenwehte, und sie flüchtete in das Menschenherz, das einen Ausdruck seiner Leiden und Freuden begehrte. Mit dem Verfall der innerlichsten kirchlichen Kunst, der Musik, beginnt die Blüte der profanen Kunst: Händel, Mozart, Beethoven etc., weil der Ton nur da, wo das Herz stärker ist als die Logik und sich von ewigen göttlichen Lebensgedanken in Schwingung setzen läßt, aus der Tiefe des Unbewußten zum Lichte treten kann und der Ton nur hier allein seine Berechtigung, seine Wahrheit und auch sein volles Heimatsgefühl hat.

Von einem höheren Standort aus gesehen, läßt sich sagen, daß dieses Entweichen des Tones aus der Kirche zur Welt und ihren Schmerzen und Freuden eine ewige Notwendigkeit war, zu künden, was in der Erde lebt, und was kein Begriff, kein Wort, keine Feder so auszudrücken vermag, als der Ton. Auch die Erde harrt der Erlösung, sie ist nicht stumm, sie ist nicht gefühllos, sie ist nicht bloß — mit italienischer Empfindung ausgedrückt — die *maledetta bestia*, die für die höhere Bestie allein zum Verzehren da ist, sondern sie hat auch ihr Sein und ihr Leben, und im Menschen, der Brücke von der Natur zur Gottheit und umgekehrt, finden alle Stufen der Natur ihre Zusammenfassung und harren der harmonischen Vollendung unter der Herrschaft des Menschengeistes.

Im Katholicismus des Mittelalters schweigt die Erde; sie findet in dem religiösen Leben und Vorstellen jener Zeit keinen Platz, keine Anerkennung, überhaupt kein Anrecht auf Berücksichtigung; denn nur der Himmel über den Wolken ist zu suchen, die Erde unter den Füßen ist die Stätte satanischer Kräfte und Einflüsse. Sie bedarf, wenn verwertet, erst der Heiligung und der Weihe durch die Hand des Priesters. Aber eine derartige Verkennung der Erde, eine derartige Vernachlässigung und Mißachtung derselben, welche doch anderseits die Stätte der Offenbarung der ewigen Gottheit ist, mußte für das ganze geistige, sittliche, künstlerische und soziale Leben des kirchlich-katholischen Mittelalters ihre naturnotwendigen Folgen haben. Jenes schwebt in der Luft, da ihm die physische Basis harmonisch und vergeistigt nicht sich einfügt. In der Kunst der Musik finden wir dafür den vollendetsten und erhabensten Ausdruck in den Tönen Palestrina's und besser und deutlicher für den, welcher aus den Tönen das Leben zu erfassen und zu fassen versteht, geben sie denn alle beschreibende Kulturgeschichte und theologische Betrachtung, das Spezifische der katholischen Welt — resp. Himmelsbetrachtung wieder. Der Gegensatz von Himmel und Erde ist nicht ausgeglichen und versöhnt, sondern nur verdeckt. In den Tönen Palestrina's schwebt die Empfindung des Menschen himmelwärts und die Seele schwelgt in einer

transcendentalen Seligkeit. Aber wehe ihr, wenn sie zur Erde zurückkehrt und zurückkehren muß und die Fesseln der Unvollkommenheit mit magischer Gewalt sich um Herz und Geist wieder legen. Natürlich muß dann die Erde eine Hölle sein und werden, und sie zu fliehen Pflicht eines göttlichen Lebens. In Palestrina's Tönen lernt der Mensch die Erde nicht mehr verstehen als sein Eigen, sein Haus, seinen Leib. Sie ist ihm etwas Fremdes, Unverstandenes, Hinderliches, der eigentlichen Vernunft Entbehrendes. Was sind Sonne, Mond und Sterne dem, der in den Tönen Palestrina's zur unsichtbaren Gottheit emporgeschwebt ist? Was sind die Stimmen des Waldes, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Käfer, der Lichtstrahl, der durch das Dickicht fällt, das heimliche Leben und Weben, das anhebt, wenn die Nacht ihre Fittige über Wald und Feld ausbreitet, was der Reflex von allem diesem in der Stimmung des Menschen, wie sie z. B. Allmer's und Brahm's »Feldeinsamkeit« wiederspiegelt, was ist dies alles für den, der die Welt unter seinen Füßen gelassen und auf Flügeln des Gesanges Palestrina's zum reinen Äther emporgedrungen ist? Spiel von Geistern und Dämonen, auf das der Heilige nicht achten mag. Und dann erst die Stimmen in der Menschenbrust selbst, die zwei Seelen darin, ihre Kämpfe, ihr Siegesjubel und Klageschrei, jenes Wort Goethe's: Wer nie sein Brot in Thränen aß .... Ihr führt ins Leben uns hinein und laßt den Armen schuldig werden; dann überlaßt Ihr ihn der Pein ....! Davon hallt nichts wieder in Palestrina's Ton, als wäre er, der Schöpfer dieser Töne, selbst kein Mensch gewesen.

Wir können in der That keinen größeren Kontrast in der Empfindung des Lebens erfahren, als wenn wir einem Hochamt, ausgeführt in einer stimmungsvollen Kirche, umrahmt musikalisch von einer Messe Palestrina's, beigewohnt haben und von den darin flutenden Lebenspotenzen mit ergriffen sind, und wenn wir dann hinaustreten und uns das Antlitz des Tages in Natur und Menschheit wieder begegnet. Es ist eine unausgeglichene Welt! Wo aber ein solcher Kontrast noch empfunden wird und empfunden werden muß, da ist das Verhältnis nicht das Normale. Himmel und Erde wollen und sollen sich nicht als Gegensatz gegenüberstehen, sondern sollen völlig ausgeglichen sein, beide sollen in einander ruhen in dem Bewußtsein des Menschen: der Himmel in der Erde, die Erde im Himmel. Der Mensch hat überall das Göttliche und Göttliches zu sehen und stets selbst göttlich zu empfinden. Der thatsächlich vorhandene Widerspruch in seiner Brust muß ausgeglichen werden und Himmel und Erde versöhnt in seiner Brust ruhen. Wir können hier diesen Prozeß der Differenzierung von Himmel und Erde, wie er sich durch das ganze Mittelalter hindurchzieht, wie er in alle Erscheinungen des sozialen, des gesellschaftlichen, des geistigen, des künstlerischen, des kultischen Lebens hineinwirkt, wie er zum Teil erhabene Erscheinungen hervorgebracht hat, wie er heute selbst in einigen Richtungen des Protestantismus noch nachwirkt, nicht weiter verfolgen. Wir knüpfen an die Zeit, welche mit Luther einsetzt, an.

Mit Luther beginnt ein neuer Lebensprozeß auf der Erde. Man wagt die Erde anzuschauen, sie zu untersuchen, zu prüfen. Schritt für Schritt weicht die alte Himmelsvorstellung und unter dem Zeichen des Protestantis-

mus entwickelt sich die neue Welt. Die Entwicklung ist noch nicht zum Abschluß gelangt, und oft schauerliche Bilder treten bei dieser Hinwendung des Menschen zur Erde zu Tage. Ähnliche Erscheinungen, wie sie im Katholicismus bei der einseitigen Himmelsvorstellung nach dieser Seite uns begegnen, wiederholen sich im Protestantismus nach der materialistischen Seite hin. In Luther waren die Beiden: Himmel und Erde in einem harmonischen Bewußtsein mit einander versöhnt, und darum die universale Kraft Luther's. Je mehr aber im Protestantismus heute die wissenschaftlichen Bestrebungen und eine rein anthropocentrische Weltbetrachtung das Übergewicht über das einheitlich Geistig-Religiöse gewinnen, um so mehr rückt der Protestantismus in seiner inneren Begründung und seiner geistigen Bedeutung selbst auf das Niveau jener Vorstellungsformen hinab. Damit ist nichts gegen die Bedeutung des hohen wissenschaftlichen Lebens, zu dem der Protestantismus auf allen Gebieten und für alle Länder den Anstoß gegeben hat, gesagt. Aber Religion, Evangelium, Protestantismus ist denn doch noch etwas anderes als Wissenschaft. Auf den Schritt, welchen der Protestantismus hat machen müssen, um die Tiefen der Erde zu erforschen, hat nun ein anderer zu erfolgen: der Schritt zu den Tiefen der Gottheit. Bereichert mit der Erkenntnis des Wesens der Erde und ihrer Natur ist die kommende Entwicklung des religiösen Lebens zu vollenden, in der bewußten Einheit des Materiellen und Ideellen, von Himmel und Erde.

In der evangelischen Kirche und in allen ihren Denominationen wächst die Ahnung von einem Neuen, Kommenden, Vollendeteren, wenn auch vorläufig noch die Kräfte wie die Welten im All herumfliegen und es zu einer Konglomeration noch nicht kommen kann. Aber daneben oder vielmehr darinnen geht doch die Grundempfindung, die Hoffnung auf die kommende Vereinigung und Vollendung aller Kräfte in Christo.

Vorarbeiten dazu, nicht im Sinne von Vorbedingungen, sondern mehr von Vorbereitungen, sind die Bestrebungen auf kultischem Gebiete, die in den letzten Jahrzehnten sehr gewachsen sind und z. B. in Preußen mit der Einführung der Agende[1]) einen gewissen Abschluß gefunden haben. Auch das Verständnis dieser Bestrebungen bricht sich immer mehr Bahn. Freilich hört man noch oft genug den Vorwurf des Katholisierens und des Verlassens des evangelischen Bodens und Prinzipes, — ein leichter Vorwurf, der weder in Luther und in der Geschichte des Kultus der evangelischen Kirche, noch auch in dem christlichen, alle Welt umfassenden Gedanken der Erlösung und Vollendung eine Berechtigung und Begründung finden kann. Wer sich ein Bild von dem Reichtum des kultischen Lebens der evangelischen Kirche in der Reformationszeit bis hin zum Rationalismus machen

1) Eine Ergänzung nach mancher Richtung, besonders der liturgisch-musikalischen, haben diese Bestrebungen erfahren in der inzwischen erschienenen Arbeit von R. v. Liliencron: Chorordnung für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres (C. Bertelsmann, Gütersloh). Diese Sr. Majestät dem Kaiser gewidmete Schrift zeigt, von den geschichtlichen Vorbildern unserer Kirche ausgehend, einen klaren Weg durch das bei uns noch total verworrene und dunkle Gebiet des Musikalischen im Gottesdienst.

will, der lese: Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten, von M. Herold[1]). Man muß über den Reichtum und die Schönheit der gottesdienstlichen Handlungen staunen, in welchen das evangelische Leben der Gemeinschaft seinen großen Ausdruck fand. Der enragierte Protestant wird freilich darin nur einen schlimmen Rest von Katholicismus erblicken, welcher ausgemerzt werden müßte, und wird mit seinem Schiboleth von der Anbetung im Geiste und in der Wahrheit sich selbst subjektiv und seinen Kultus dazu so verflüchtigen, daß von beiden nur eben ein wundervolles logisches Residuum im Begriff übrig bleibt.

Das Geistesleben und besonders das Geistesleben der Gemeinschaft, das im Kultus zum Ausdruck kommt, bedarf der Form, so wie das Leben eines Baumes oder einer Frucht sich seine Form sucht, daß es von der Idee zur Realität fortschreite. Das denkbar höchste religiöse Geistesleben, in welchem alle Potenzen des Himmels und der Erde in die Erscheinung treten, sucht seine ihm entsprechende, würdige Form, und vom evangelischen Standpunkt aus ist der Realisierung dieses nichts entgegen, sondern alles zur Verfügung zu stellen. So kommt es, daß heute in der evangelischen Kirche Bestrebungen sich geltend machen, welche dem Uneingeweihten als katholisch erscheinen, die aber in Wirklichkeit nichts sind als die Wiederaufnahme und Weiterentwickelung urevangelischer Formen, welche nicht wir schaffen, sondern der ewige Geist selbst sucht. Man bemüht sich, den Predigt-Gottesdienst, welcher gewiß das Fundament protestantischer Geistesentwickelung ist, wegen seines Vorwiegens des logischen Momentes darin aber nicht allseitig das Göttliche und Menschliche, das Himmlische und Irdische vereint zur Darstellung bringt, durch solche Feiern zu ergänzen, in welchen das Intellektuelle zurück- und das Religiöse unvermittelt hervortritt[2]). Ihre erste Realisierung finden diese Bestrebungen in den sogenannten liturgischen Andachten, wie sie besonders in Bayern durch die rastlosen Bemühungen M. Herold's und anderer vielfach eingeführt sind und welche sich einer großen Beteiligung allerorts erfreuen. Sie bestehen in den Psalmodien, Verlesung der Schriftlektionen aus dem alten und neuen Testamente, dem Magnifikat, den Gebeten, das Ganze musikalisch umrahmt von Gemeinde- und Chorgesang. Vielfach tritt noch eine kurze Ansprache des Geistlichen dazu, weil man von einer völlig wortfreien Gemeindefeier noch nicht meint, Abstand nehmen zu können. Aber diese Ansprache gehört nicht hinein, weil sie den Fluß des Ganzen stört, wie sie auch in den alten Vesper-Vorbildern der katholischen wie evangelischen Kirche nicht zu finden ist. Die Hoffnung auf eine Vervollkommnung dieser Gottesdienste auch nach der musikalischen Seite wächst immer mehr, als die Pflege der Kirchen-Musik und die Bildung von Kirchen-Musik-Vereinen im Dienst der Kirche immer weitere Kreise umfaßt und Kräfte herangezogen werden, die früher von Kirche und Kirchenmusik nichts verstanden und nichts wußten.

Man feiert diese liturgischen Andachten vielfach an Stelle des Nachmittags-

1) Erschienen bei C. Bertelsmann, Gütersloh.

2) Vergleiche dazu unseren Aufsatz in der Zeitschrift für Liturgie und Kirchenmusik, Siona, Januarheft 1900: Predigtfreie Gottesdienste.

gottesdienstes an Festtagen oder auch besonders in den Abendstunden, wo die Stimmung dazu am geeignetsten ist. Es bricht sich überhaupt die Einsicht immer mehr Bahn, daß solche äußere Momente, welche der Stimmung dienlich sind, nicht als etwas Nebensächliches zu betrachten sind. Die Wirkung des katholischen Kultus beruht zum großen Teile auf dieser Mitwirkung der verschiedensten, der Natur und dem Menschenleben abgelauschten Stimmungs-Momente. Es kann alles herbeigezogen werden, wenn es im rechten Geiste geschieht. Im katholischen Kultus fehlt dafür leider das Maßhalten, und so finden wir hier neben wirklich Erhebendem oft Trivialität. Im Protestantismus haben wir das Verständnis für diese Gefühls-Momente und ihren Einfluß auf das innere Leben gerade für den Kultus unter der Herrschaft eines einseitigen Prinzips ziemlich verloren, und es sind darum unsere Kirchen und unsere Gottesdienste vielfach so kalt. Ist im Protestantismus das religiöse Leben aus der Stufe des Fühlens, wie sie der Katholicismus zeigt, zur Stufe des Denkens weiter fortgeschritten, so ist es doch verkehrt, dem Gefühle nicht Rechnung zu tragen und nicht ihm zu geben, was ihm zukommt, verklärt von der Reinheit des Gedankens. Nehmen wir das Katholische nach dieser Richtung in uns auf, und der Protestantismus wird sich damit selbst innerlich und kultisch vollenden.

Der Leser wird jetzt ahnen, wenn er des Themas dieser Zeilen: die Matthäus-Passion und der protestantische Kultus gedenkt, wohin wir mit unseren Ausführungen hinaus wollen. Nicht als ob wir aus der Matthäus-Passion — und ähnlichen Werken — einen Kultus selbst machen wollten. Nichts liegt uns ferner als dies. Der Hauptinhalt des Kultus ist und bleibt der ewige Gott in Christo, der sich der gläubigen Seele darbietet, und die Vereinigung desselben mit Ihm in der Erhebung zu Ihm. Alle Vorwürfe, die hier erhoben werden könnten, und alle Mißverständnisse, die hieraus entstehen könnten, lehnen wir als nicht von uns verursacht ab.

Wir suchen die Frage zu lösen, wie läßt sich die Matthäus-Passion für die Zwecke des evangelischen Kultus und der evangelischen Kultus-Bestrebungen, deren Inhalt und Ziel wir oben in kurzen Zügen vorgeführt haben, dienstbar machen? Gestattet der Kultus dies? Und ist die Passion selbst geeignet, dem Wesen des Kultus sich so einzufügen?

Wir haben gesehen, wie der protestantische Kultus eine Ergänzung und Weiterbildung verlangt in logisch unvermittelten Formen, welche aber deshalb der Logik nicht entbehren, sondern sozusagen das Logische absolviert unter sich haben. Denn über aller Logik, über allem, was Augen, Ohren und alle Sinne erkennen, liegt und wirkt in uns selbst das Göttliche. Wer nicht vom Rationalismus zerfressen ist, wird dem beistimmen.

Die Unzulänglichkeit aller menschlicher Vermittelung des Göttlichen durch das Wort an die Gemeinde wird nun, wie es jeder Geistliche an sich selbst erfahren hat, am meisten bewußt in der Charwoche und besonders am Karfreitage. Die göttlichen Lebenspotenzen durchfluten mit einer Fülle das ganze menschliche Sein, daß der Verstand mit seinen Begriffen nicht ausreicht, dem Ausdruck zu verleihen. Und wer will die Liebe fassen, die der Gottheit für die Menschheit entströmt und am Kreuze ihre Vollendung erfährt!

Man schlage nur die Karfreitagspredigten der besten Prediger auf, und man wird oft genug dem Passus von der Unzulänglichkeit der menschlichen Vermittelung und dem Wunsche, nicht reden zu müssen, begegnen. Der Inhalt des Karfreitages kann nur mehr geahnt werden; eine logische Betrachtung kann eher als eine Entweihung und Veräußerlichung des Heiligsten empfunden werden. Gebet, Lektion, Ton, das seien die hauptsächlichsten Darstellungsmittel für den sich ewig wiederholenden Karfreitagsprozeß in der Menschheit. Das Menschlich-Logische schweige. Damit werden wir unserem evangelischen Prinzipe von Wort und Sakrament nicht untreu, sondern zeigen, daß wir die Herrschaft über die Form erlangt haben und dieselbe uns dienstbar geworden ist. Wir haben absichtlich die Beleuchtung dieser Frage in Zusammenhang mit dem Inhalt des Karfreitags gebracht; die übrigen Feste ließen sich aber ebenso herbeiziehen.

Ein vortreffliches Vorbild für eine predigtfreie Karfreitagsandacht des Nachmittages giebt M. Herold[1]). Dieselbe kann bei den einfachsten musikalischen Verhältnissen ausgeführt werden. Responsorien, Lieder, Lektionen Gebete — das ist das ganze Material und der Eindruck ist ein großer. Da, wo die Lektion von dem Tode des Herrn gehandelt hat, schweigt alles, und dumpfes Glockengeläut setzt ein: ein tiefer Schauer ergreift die Seele vor dem Geheimnis der Gottheit.

Darf man nun die Matthäus-Passion da, wo die musikalischen und kirchlichen Verhältnisse es ermöglichen, diesem Charakter der Feier dienstbar machen? Wie verhält sich das Musikalische derselben zum Religiösen? Überragt es das Religiöse derartig, daß es unmöglich ist, sie einer gottesdienstlichen Feier einzuordnen, oder weist es auf das Religiöse als seine Ergänzung und Vollendung hin?

Eine volle Antwort würde sich nur ergeben aus einer umfassenden Untersuchung über Wesen und Ursprung des Tones und wie der Ton seine Vollendung im Religiösen, analog dem Menschen selbst, sucht und findet. Doch dies würde uns hier zu weit führen. Wir verweisen dafür auf unsere Arbeit: Grundlagen und Grundfragen zur evangelischen Kirchenmusik, Kap. II: Das Musikalische und das Religiöse. Die Matthäus-Passion hat sowohl nach der musikalischen wie religiösen Seite die verschiedenartigste Beurteilung erfahren. Gelegentlich ihrer ersten Aufführung im Nachmittagsgottesdienste vom 15. April 1729 findet sich in Mizler's musikalischer Bibliothek folgende Kritik: »Unvergleichliche Passions-Musik, welche wegen der allzu heftigen in ihr ausgedrückten Affekte in der Kammer eine gute, in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt hat«. In »Legenden einiger Musikheiligen« schreibt der bekannte Marpurg: ». . . ein gewisses sehr künstliches Passions-Oratorium eines gewissen großen Doppelkontrapunktisten«. Eine Berliner Kritik der I. Aufführung daselbst am 12. März 1829 unter Mendelssohn's Leitung berichtet: »Ein Teil der Zuhörer lief schon in der ersten Hälfte zur Kirche hinaus«. Andere nannten das Werk veralteten Trödel, während schon eine Dresdener vom Jahre 1833 gelegentlich der Aufführung am Palmsonn-

1) Vesperale und Passah.

tag zu folgendem Urteil gelangt: »Bach's Passions-Musik kann neben jeder neueren Tondichtung bestehen«. Richard Batka[1]) hat wohl Recht, wenn er die Kritik der Vergangenheit und auch wohl noch eines Teiles der Gegenwart zusammenfassend schreibt: »Die Leipziger Kirchenphilister hatten freilich herzliches Mißfallen daran und gerechte Klagen darüber. Sie bekreuzten sich vor dieser künstlichen, theatralischen Musik, vor den vielen Instrumenten und wußten nicht, was sie daraus machen sollten«.

Der Pietismus aller Zeiten kann es nicht verstehen, wie der Mensch mit seinem Jubel, mit seiner Klage, mit seinem Sehnen und seinem Seufzen unter Posaunen- und Trompetenton, unter dem furchtbarsten Aufschrei eines dreihundertköpfigen Chores, unter Aufbietung von Mitteln und Formen der Kunst, welche wahrlich nicht der Teufel erfunden hat und hat erfinden können, sich dem heiligen, allmächtigen Gott nahen kann. Wir wollen nicht rechten mit dieser Demuts-Vorstellung im Pietismus, welche nur die Niedrigkeit des Erdenswurmes betont, ohne des Menschen göttliche Hoheit zu ahnen und recht daran zu glauben. Vor dem heiligen Gott ist nichts unheilig, wenn es von seinem Geiste erfüllt ist, und wenn alle Welten vor ihm donnern sollten. Der Sturm braust dahin mit seinem Liede vor dem Angesichte des Ewigen, und Gott freuet sich seiner, das Meer entfaltet mit furchtbarem Getöse vor dem Allmächtigen seine Kraft, um dann still, beruhigt, wie die Heiterkeit der Engelchöre zu erglänzen, und Er ruhet mit seinem Auge darauf, aber der Mensch, das Ebenbild der Gottheit, soll vor ihm nur leise, recht bedächtig, ja nicht zu übermütig und laut, schön kapellmeistermäßig singen und empfinden! Das ist nicht der Mensch, den Gott schaffen will. Alles vermag der Mensch vor seinem Gott, so ihn das Bewußtsein seines persönlichen Nichts und zugleich seines göttlichen Seins erfüllt, und ein solcher Mensch kann singen und sagen, wie es Gott wohlgefällt. Denn was ist es, was im Ton sich offenbart? Hat unser größter evangelischer Musiker, auf den wir lange noch nicht stolz genug sind, Joh. Seb. Bach, der neben Luther die vollendetste Erscheinung des germanisch-reformatorischen Geistes und Empfindens ist, mit seiner Tonschöpfung etwa an die Töne gedacht und den Kontrapunkt im Auge gehabt? Hat Luther etwa an die Worte gedacht, wenn er seine weltbewegenden Gedanken aussprach?

Über dem Musiker Bach steht der Mensch, der von des ewigen Geistes Kraft, in Christo erschienen, zur Gottheit emporgetragen ist und von hier Licht zur Betrachtung von Himmel und Erde empfangen hat. Bach ist zuerst Mensch, und als solcher Mystiker, und zwar ebenso groß, wenn nicht größer als ein heiliger Johannes am Kreuze oder ein heiliger Vincenz von Paul. Er ist, wie Nietzsche in seinem Wanderer unvergleichlich schön sagt, gleich einem, der dabei war, als Gott der Herr die Welt schuf. Nietzsche hätte sagen sollen: gleich einem, der dabei ist, wie Gott der Herr die Welt schafft, und er hätte den ganzen Genius Bach's charakterisiert. Denn Gott ist ewig und schafft ewig; der Abschluß der Weltschöpfung, den wir sehen, existiert nur für unser Bewußtsein. Gott schafft weiter über unser mensch-

1) Vgl. Musiker Biographien, Bach, Bd. XV Nr. 91.

liches Bewußtsein hinaus gottmenschliche Wesen. Und der Genius nimmt daran Teil. Er durchbricht die Bewußtseinsschranken in Zeit und Raum und schwebt über die flüchtigen Erscheinungen der sichtbaren Welt zur unsichtbaren Gottheit, ihr Walten und Schaffen in sich zu belauschen.

In Bach vereinigt sich das Ewig-Katholische — nicht das Empirische desselben — mit dem Evangelischen. Mit einem Palestrina schaut er den Himmel, aber als evangelischer Christ, der das Wort verstanden hat: Also hat Gott die Welt geliebt, auch die Erde, das Kind Gottes. Er sieht die Erde nicht mehr im Lichte des Gegensatzes zur Gottheit, als etwas der Gottheit und der göttlichen Liebe Feindliches und Satanisches, Gegenüberstehendes, sondern als ein Glied an dem großen Leibe der Gottheit, das an der Vollkommenheit Gottes teilzunehmen und die Ergänzung mit ihr in Glaube, Liebe, Hoffnung aus Leiden zu ewiger Freude sucht. Mag der empirische Mensch Bach davon in Worten nichts geäußert haben, in seinem Liede kündet er's wie keiner vor ihm und nach ihm, da sie alle, selbst Beethoven und Wagner, ohne die universale Richtung Bach's sich nach einer Seite abgelenkt haben.

Das Lied, welches Bach deshalb singt von Christus und seinem Tode, hat darum auch universale Bedeutung; es ist auch zugleich das Lied der Menschheitsseele: denn Christus gestern, heute und derselbe im Ewigkeit. Es fiel Bach nicht ein, nur Musiker zu sein, als er die Passion schuf. Der versteht das Wesen des Genius nicht, welcher im Angesicht der Gottheit wandelt, wenn er meint, daß das ihm und seiner Kunst eigentümliche Material, die Form und ihre Durchbildung, auch nur einen Augenblick ihm als etwas Primäres bedeute. Es ist nur die Hülle zur Offenbarung seiner Geisteswelt, wie des Menschen Leib das herrliche Instrument der Gottheit, da die dissonierenden und konsonierenden Akkorde zur Erscheinung kommen. Nur das Talent und besonders der äußerliche Virtuos legt Wert auf das Material und pflegt es als das Primäre. Der Genius gebraucht es, wie er will. Wenn Bach nichts als Musiker gewesen wäre, der vollendete Kontrapunktist, so würden seine Töne schon längst unter der Fülle gleichwertiger untergegangen sein. Der ewige Geist aber, welcher in ihm lebt, hat sie selbst verewigt, und sie können in keiner Zeit untergehen. Darum wird auch Bach nicht mehr untergehen, sondern jetzt erst seine volle Vermenschlichung finden.

Darum gehört aber, um Bach zu verstehen, mehr dazu als Musik studiert zu haben und sich Kapellmeister und sonstwas nennen zu lassen. Es bedarf Seele, Vertiefung in die höchsten ewigen Gedanken der Gottheit. Der Ton ist das Sekundäre. Er ist die Schönheit, aber hinter der Schönheit ruht die Wahrheit und Liebe. Ohne Wahrheit und Liebe ist die Schönheit eitel, kokett, eine Täuschung, unsittlich, und nur eine flache Seele läuft ihr nach. Beides: Schönheit und Wahrheit gehört zusammen. Die Schönheit allein kann man sehen, den Ton kann man hören, aber zur Wahrheit gehört eine wahre Seele mit einer alles umspannenden Liebe. Und das volle Verständnis für Bach's Kunst setzt erst da ein, wo der betreffende Mensch den gekreuzigten Christus für sich findet und die Kreuzigung des Göttlichen an sich erlebt.

Ist's mit solcher Erkenntnis aber nicht unsere ernste Aufgabe, für Bach's Kunst die Thüren der Kirche recht weit zu öffnen? Was sind demgegenüber noch die rein musikalischen und technischen Fragen? Und wenn wir Evangelischen so kurzsichtig sind, ein Werk wie die Passion mit seinem leidenden Christus und dem leidenden Menschen von unseren Gemeindefeiern fern zu halten, so verdienen wir gestraft zu werden, indem die Besten unter uns ihre Verbindung mit uns lösen, da sie nichts in den engen Kirchen-Mauern mehr für sich finden.

In welcher Weise ließe sich nun eine Passions-Aufführung als Gemeindefeier denken? Die Schwierigkeit wäre sofort gehoben, wenn die Recitative derselben einfacher gehalten wären, so daß sie, wie entsprechend in der katholischen Kirche die unvergleichlich herrlichen Gesänge im Officium hebdomadae sanctae von den Geistlichen gesungen werden könnten. Die Recitative Bach's verlangen eine hohe gesangliche Vorbildung, die vom Geistlichen nicht zu verlangen ist. Sie verbleiben also den Sängern, dafür kann aber der Geistliche an geeigneten Stellen mit Gebet einsetzen und die einzelnen Teile mit Orationen begleiten. Wer dabei von einer Störung des musikalischen Flusses und Genusses reden wollte, versteht nicht, worum es sich hier handelt. Ein solcher kann sich mit einem Leierkasten oder sonstwie ununterbrochene Musik machen lassen und schwelge dabei in Tönen, er sage aber nicht, daß er Kunst und Leben und sich selbst irgendwie verstanden hat.

Die Choräle gestatten dagegen am ehesten, der Passion den Charakter der Gemeindefeier zu geben. Sie können im Wechsel mit dem Chore von der Gemeinde gesungen werden. Es sind alte herrliche, allen wohl bekannte Choräle, die in einer solchen Stunde in einer solchen Umgebung von der Gemeinde mit dem innigsten Empfinden gesungen zu werden geradezu verlangt werden. Aber wo bleibt dann die schöne Harmonie der Choräle, wird der Musik-Fanatiker zur Bewahrung vor Verhunzung derselben ausrufen? Welche Barbarei! — Laß ihm, Korl, sagt Fritz Reuter. Eine Gemeinde, wie die Leipziger Thomas-Gemeinde halten wir für fähig, den zweiten Vers von »O Haupt voll Blut und Wunden« in entsprechender Schönheit und Stimmung nachzusingen.

Als Gemeindefeier wird es möglich sein, die beiden Teile der Passion zu singen: den ersten Teil bis zur Gefangennahme des Herrn am Donnerstag Abend, den zweiten Teil am Karfreitag Abend selbst. Willkürliche Streichungen fallen dabei weg.

Es mag nicht unempfohlen bleiben das Einsetzen des Glockengeläutes bei den Worten: »und er neigte sein Haupt und verschied«, mit einer Pause in der Handlung zur stillen Versenkung in Gott. Auch gegen das Erlöschen des letzten Lichtes am Altare in diesem Momente hätten wir nichts einzuwenden. Es ist eine tiefe Symbolik, die hier die katholische Kirche giebt, und froh und frei bekennen wir uns zu dieser Art des Katholisierens, die Unaussprechliches nicht mit Worten wiederzugeben sucht.

Wie die äußeren Schwierigkeiten für eine solche Aufführung überwunden werden können, das ist Sache jeder Lokal-Gemeinde. Verständnis und Liebe überwinden alle Hindernisse.

Zum Schluß und im Anschluß an das Voranstehende noch ein paar Worte zur Rettung der Passion selbst. Die Aufnahme der Passion in die Gemeindefeier sichert derselben die ihr entsprechende würdige Darstellung. Die meisten Darstellungen von heute fallen unter das Wort: Werfet die Perlen nicht unter die Säue. Die Passion gehört nicht in den Konzertsaal vor ein Konzertpublikum mit dem duftenden Parfüm und den nach Straße duftenden Seelen, deren leibliche Hüllen in Chaisen auf Gummirädern zum Konzert und hier von Logendienern zum Saal I. Reihe expediert werden. Sie gehört in das Gotteshaus, wo die Seele, mag sie wollen oder nicht, von dem hier waltenden Geiste innerlich gebunden und in eine andere Sphäre gehoben wird.

Hier im Gotteshause empfängt aber auch erst der Musiker diejenige Stimmung, die um die Passion weht, und die zur rechten Aufführung erforderlich ist. Denn ohne Geist ist alles tot und ein schauerliches Tongewirr. Es geht dem Musiker aber auch im Gotteshause innerhalb der gottesdienstlichen Feier die rechte Erkenntnis seines Berufes und seiner Stellung vor Gott und Menschen auf, und ein neuer Geist, entsprechend dem Inhalt und der Idee des Werkes, teilt sich ihm, beglückend ihn, mit.

Auch die Passion und die Werke Bach's überhaupt fordern ihren besonderen Ort der Darstellung. Man sucht heute eine Ehre darin, die Werke der Meister wie Mozart, Beethoven etc. ihrem Geiste entsprechend wiederzugeben. Welche inneren und äußeren Vorbereitungen werden getroffen, Musiker und Publikum für die Parsifal-Aufführungen zu präparieren! Aber für Bach und seine Passion ist das alles nicht nötig. Ihn faßt man an wie ein Metzger sein armes Opfer. Was soll man dazu sagen, wie wir es einmal erlebt haben, wenn im hellerleuchteten Konzertsaale, im Angesicht glänzender Herrschaften und Toiletten, halb dekolletiert, der Kapellmeister zum Dirigieren sich anschickt mit einer Bewegung und einer Haltung, als ginge es zum Stammtisch. Und ihm waren bei seinem Eintreten die Solisten gefolgt, Herren und Damen, letztere in tiefem Schwarz, den weiten Ausschnitt am Halse mit einem venezianischen Spitzentüchelchen züchtig verdeckend und dann allesamt sich lächelnd verneigend. Das Knopfloch des einen Solisten zierten Orden aller Herrn Länder, die er sich vielleicht als Leporello oder Kaspar etc. verdient haben mag. Wie das dem ewigen Gott imponieren mag, wenn ein solcher Herr ihn ansingt! Und nun hat man gesungen von den Leiden und Schmerzen des Heilandes der Welt, die Seele des Zuhörers hat es schauerlich empfunden die Liebe: Er starb für mich. Aber kaum ist es vorüber, so erheben sich die zarten Händchen der im Institut gebildeten Damen und klatschen, daß das weiche, grausam gewonnene Ziegenleder platzt, und aus der kunstbegeisterten Hörerschaft dringt ein 100faches Bravo zur Schaar der Musiker empor, und der Kapellmeister verbeugt sich fünfmal, die Huldigung am Stamm des Kreuzes entgegen nehmend. — Menschen! *Difficile est* —.

Darum fort aus dem Konzertsaal mit der Passion in die entsprechende Athmosphäre, des Tones, Gottes und der Gemeinde und zugleich der Würde der Menschheit wegen!

Ungeahnte Kräfte ruhen im Protestantismus. Längst sind sie über die empirischen Formen in Kultus und Erkenntnis hinaus gewachsen. Es heißt, diese Strömungen zusammen in die eine Richtung zum ewigen Einen Geiste hin zu leiten, anstatt sie auszuschließen oder sie nicht zu verstehen. Dann geht der Protestantismus seiner Vollendung, der höheren Stufe entgegen, und wird als die Geistes- und Weltmacht erscheinen, die er in der Zersplitterung jetzt nicht ist. Dann werden alle äußeren und inneren Formen des Lebens auch sich umgestalten und ausdrücken, was in ihnen lebt, — am deutlichsten der Kultus. Der Anfang dazu ist gemacht. Suchen wir die Wege und Absichten des Geistes zu verstehen, und unseren Arbeiten wird auf diesem wichtigen Gebiete der Segen nicht ausbleiben.

Sechs Trienter Codices[1)]

von

Johannes Wolf.

(Berlin).

Die mit einiger Ungeduld erwartete Publikation der Trienter Codices im Rahmen der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« hat ihren Anfang genommen. Von der Auslese, welche die Herausgeber Guido Adler und Oswald Koller zu machen beabsichtigen, liegt der erste Band, eine Frucht ernster Studien, vor.

Die Trienter Codices, 6 stattliche Foliobände mit der Signatur 87—92, welche einst dem Domkapitel zu Trient gehörten und 1891 von der österreichischen Regierung angekauft wurden, bilden mit ihren 1585 Stücken überwiegend geistlichen Charakters eins der Hauptdenkmäler für die Erkenntnis der Musik im 15. Jahrhundert. Sie umfassen die Jahre 1420 bis etwa 1480, eine der wichtigsten Perioden der Musikgeschichte, die Zeit, in der die Notation zur Reife gelangt und die Kontrapunktik sich zu hoher Kunst entfaltet, allerdings auch die Künsteleien üppig empor zu sprießen beginnen. Die Bände scheiden sich in 2 Gruppen, deren erste die Codices 87 und 92, deren zweite die übrigen umfaßt. Die erste ist, wie die vielfachen Beziehungen der weltlichen Texte zu Italien zeigen, in diesem Lande entstanden, und zwar, nach dialektischen Eigentümlichkeiten zu urteilen, in Oberitalien, vielleicht,

1) Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des 15. Jahrhunderts. Erste Auswahl. Bearbeitet von Guido Adler und Oswald Koller. Wien, Artaria & Co. 1900 — XXXIV und 294 S. fol. ℳ 25,—.

wie aus den Beziehungen zu Venedig zu schließen ist, in Venedig oder unter dem Einflusse venetianischer Meister. Als Schreiber nennt sich Puntschucher. Der Inhalt gehört in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, die weltlichen Texte der Chansons weisen auf die Zeit von 1420—40. Der Notation nach sind die beiden Bände zwischen 1440 und 1450 geschrieben, es herrscht die weiße Note untermischt mit wenigen vollen schwarzen oder roten Noten.

Die zweite Gruppe der Codices, in denen sich die volle rote und schwarze Note nicht mehr findet, ist in und für Trient unter dem Episkopat Georgs II. (1444—65) und Johanns IV. (1465—86) geschrieben. Zu diesen Bischöfen weist der Inhalt mannigfache Beziehungen auf, es finden sich Huldigungs- und Begrüßungsgedichte. Die Bände sind planmäßig angelegt und haben Johannes Wiser zum Schreiber, der sich später als Pfarrer in Tione, dem Hauptort des Giudicariathales, nachweisen läßt.

Die in den Codices enthaltenen geistlichen Texte bieten den Liturgikern eine Fülle neuen Materials dar. Abgesehen von den vielen Varianten, welche sich den durch den Druck bekannten liturgischen Werken gegenüber vorfinden, liegen, wie die Herausgeber versichern, hier eine ganze Reihe völlig unbekannter Texte von Hymnen, Tropen, Sequenzen, Prosen und Cantica vor. Musikalisch beruht die große Bedeutung der Ms. 87—92 in der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts. Alle Nationen, die für die Musik des 15. Jahrhunderts in Frage kommen, Deutsche, Engländer, Franzosen, Italiener und Niederländer, finden sich durch eine Reihe von Meistern mit geistlichen und weltlichen Stücken vertreten. Spiegelt sich in den Modeneser, Bologneser und Oxforder Codices mehr die Übergangszeit zu dem Dreigestirn Dunstable, Dufay, Binchois wieder, so sehen wir in denen von Trient die neue Kunstblüte, die *ars nova*, wie sie Tinctoris nennt, zur Entfaltung kommen. Wir gewinnen ein ziemlich klares Bild der Zeit von Dufay bis Okeghem.

Für die Art der Herausgabe der Trienter Codices standen zwei Wege offen: Entweder man veröffentlichte die Stücke so, wie sie sich in den Handschriften finden, mit Ausmerzung der offenbaren Fehler und berücksichtigte andere Handschriften nur so weit, als sie dazu dienten, die Verfasser der anonymen Stücke zu eruieren, oder aber man zog alle auf uns gekommenen Manuskripte ähnlichen Inhalts zu Rate, legte sie zeitlich fest, beschrieb sie, verglich die Lesarten der übereinstimmenden Stücke und rekonstruierte ihre Originalfassung. In diesem Falle mußte man den ganzen kritischen Apparat mitteilen, um einem jeden die Nachprüfung zu ermöglichen.

Die Herausgeber schwanken zwischen beiden Methoden hin und her. Zwar stellen sie als ihre Absicht hin, ein möglichst getreues Bild der Handschrift zu liefern. Man vergleiche aber nur einmal die Facsimilia mit den Übertragungen, um zu erkennen, wie wenig sie ihrem Versprechen nachkommen. Bald bringen sie eine Änderung aus dieser, bald eine aus jener Handschrift an, alles ohne darüber im Revisionsbericht Rechenschaft abzulegen. Das Stück *O rosa bella* von Dunstable bietet hierfür ein ziemlich merkwürdiges Beispiel dar.

Der Revisionsbericht beschränkt sich gewöhnlich auf Feststellung der

das betreffende Stück herangezogenen Handschriften und auf Angaben von Textvarianten, von verschiedener Schreibung der Autornamen und anderweitiger Komposition desselben Textes. Ab und zu hören wir auch von falsch gesetzten Schlüsseln und Taktzeichen oder von unrichtigen Pausen. Von Varianten des musikalischen Textes erfahren wir nur in wenigen Fällen und erschöpfend einzig und allein bei Heyne's *Amour*. Gewiß mußten sich die Herausgeber Mäßigung auferlegen, um den Band nicht ins Ungemessene wachsen zu lassen. Dieselbe durfte aber nicht so weit gehen, daß sie selbst Änderungen, die sie an ihrer Vorlage vornahmen, verschwiegen. Auch mit andern Manuskripten nehmen es die Herausgeber nicht so genau, ich erwähne nur *O rosa bella* von Ciconia aus *Vat. urb. lat.* 1411.

Anzuerkennen ist der große Fleiß, mit dem die Bibliotheken Europas nach handschriftlichen Quellen der Musik des 15. Jahrhunderts durchforscht worden sind. Die Herausgeber haben ein stattliches Material zusammengebracht, mit Hilfe dessen sie für so manche anonyme Komposition den Verfasser festzustellen vermochten. Warum geben sie uns aber keinen Aufschluß über die Zeit, aus der dieses oder jenes Manuskript stammt und charakterisieren den Inhalt etwas näher. Sie hätten doch damit der Musikwissenschaft einen wesentlichen Dienst geleistet. Und warum verhalten sie sich hinsichtlich der Notation so zurückhaltend? Sicherlich ist ihnen im Laufe ihrer vergleichenden Studien so manche Eigentümlichkeit der Notation zur Erkenntnis gekommen.

Es war ein glücklicher Gedanke, den spätere Forscher den Herausgebern noch danken werden, ein Themenverzeichnis aller Stücke der Trienter Codices an die Spitze der Publikation zu stellen und die Anfänge aller Stimmen anzugeben. Denn wie wenig die Kenntnis der Oberstimme allein zur Identificierung eines mehrstimmigen Satzes genügt, werde ich im Laufe der Besprechung zu erörtern Gelegenheit haben. Neben den Themen sind diejenigen Handschriften verzeichnet, in denen die betreffenden Stücke noch nachzuweisen sind, teils anonym, teils unter andern Texten, ab und zu unter andern Autoren.

Bei der Auswahl der Facsimilia leitete die Herausgeber die Absicht, die Provenienz der Bände zu charakterisieren. Es wurden die Begrüßungs- und Huldigungsgedichte und die Blätter mit den Unterschriften von Puntschucher und Wiser auserlesen. Musikalisch von höherem Werte sind die facsimilierten *O rosa bella* von Dunstable, *Et in terra* von Dufay und der Schluß des »Sängergebets« von Loyset Compère.

Aus dem reichen Schatze der Trienter Codices werden als erste Auswahl 86 Stücke, und zwar 10 deutsche, 22 französische, 6 italienische und 47 lateinische dargeboten. Nur drei derselben, *Se la face ay pale* von Dufay (Stainer) sowie das Kyrie aus der gleichnamigen Messe desselben Autors (Kiesewetter) und *O rosa bella* von Dunstable (Morelot u. Ambros), sind, abgesehen von einer Reihe facsimilierter Sätze, durch Neudruck bekannt. Die veröffentlichten Kompositionen verteilen sich auf folgende Meister: Anonym (10 deutsche, 4 französische, 2 italienische, 5 lateinische), Bedingham (1 fr.), Binchois (5 fr. u. 2 l.), Io. Brasart (3 l.), Busnois (2 fr. u. 1 l.), Ca-

ron (1 fr.), Io. Ciconia (1 it.), Loyset Compère (1 l.), Dufay (4 fr. u. 19 l.), Dunstable (1 fr., 1 it. u. 8 l.), Grossin (1 fr. u. 1 l.), Hermann de Atrio (1 fr.), Hert-Okeghem (1 it.), Heyne (1 fr.), Leonel (2 l.), Io. de Lymburgia (1 l.), Io. Martini (1 it.), Pyllois (1 fr.), Io. de Sarto (1 l.), Io. Touront (2 l.) und Eg. Velut (1 l.).

Die Übertragungen sind mit Verständnis angefertigt. Nicht recht einzusehen ist der Grund, warum für die Bezeichnung der Ligaturen ein neues Zeichen, die Klammer, eingeführt werden mußte, wo doch der Bindebogen völlig genügt hätte. Historisch ist gegen die Streichung der Longa an der linken Seite Einspruch zu erheben. Inkonsequent sind die Herausgeber beim Setzen der Accidentien. Unterscheiden sie einmal die von ihnen hinzugesetzten Vorzeichnungen dadurch, daß sie dieselben über die betreffenden Noten setzen, so müssen sie auch bei diesem Prinzip beharren.

Hinsichtlich der Autoren, welche in den Trienter Codices enthalten sind, verweise ich auf Haberl's Aufsatz im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1897 und auf meine Studie »Dufay und seine Zeit« im ersten Sammelband der IMG. Bei dem Namen Spierinck scheint mir die Haberl'sche Lesung Piernick annehmbarer, zumal sich in Padua (Bibl. Un. Ms. 684) ein Autor Pernech verzeichnet findet. Wenn die Herausgeber das anonyme *Le serviteur* auf Grund von Florenz, Bibl. Naz. Cod. Magliabech. 59, für Isaac in Anspruch nehmen, so begehen sie einen Irrtum. Nur die Oberstimme stimmt mit dem unter dem Namen Isaac's in angegebener Handschrift sich vorfindenden *Le serviteur* überein. Die Folgerung, in diesem Werk eine Jugendkomposition des genannten Meisters zu erblicken, ist damit hinfällig. Bei allen Stücken, in denen das Wort *anglicanus* vorkommt, besonders aber in dem Passus *Cantus sequens scilicet Sanctus est cantus anglicanus* englische Einflüsse zu wittern, scheint mir gefährlich. Der Text *Ay iusto la nappa mundi* ist sinnlos, vielleicht ist zu conjicieren *Acquisto la mappa mundi.* Statt Grossin de Parisins ist de Parisiis zu lesen.

Leider ist eine ganze Reihe Druckfehler stehen geblieben. Von besonders schwerwiegenden will ich nur den auf S. 231 nennen, wo die Oberstimme von Takt 39 um eine Terz zu hoch notiert ist. Auch läßt der Revisionsbericht an Klarheit manches zu wünschen übrig. Was soll der Leser, der aus dem Buche Belehrung schöpfen will, sich zum Beispiel bei folgender Stelle denken: »Die Notation in *RU* ist schwarz. Die roten Noten bedeuten — wie auch sonst im ganzen Codex — die Minimen proportio dupla (rot 𝅗𝅥 = schwarz 𝅘𝅥𝅮), die Breven und Semibreven Imperfektion.« Die Worte ließen, wenn man nicht an der Übertragung das Gegenteil erkennen würde, daran zweifeln, daß die Herausgeber das Wesen der roten Noten erfaßt hätten. Auch im Revisionsbericht ist absoluteste Klarheit am Platze.

Die gemachten Ausstellungen erschüttern durchaus nicht den Wert der Publikation und wären unterdrückt worden, wenn nicht Hoffnung vorhanden wäre, daß sie bei den folgenden Bänden Berücksichtigung fänden.

Archivalische Notizen über Spontini und Paganini

von

Ludwig Geiger.

(Berlin.)

Bei Gelegenheit einer anderen wissenschaftlichen Arbeit wurde mir im Kgl. Preuß. Geh. Staats-Archiv ein Aktenfascikel vorgelegt (R 89 B 1. 97. 1—2 Musikaufführungen), aus dem ich die folgenden musikgeschichtlichen Notizen entnehme:

Spontini meldete am 7. Oktober 1826, er habe, sobald er in Paris die Verheiratung der Prinzessin Charlotte, der Tochter des Königs Friedrich Wilhelm III. mit dem Czar von Rußland gehört habe, seine Thätigkeit diesem großen Ereignis widmen wollen. Da aber der König ihm durch Wittgenstein habe sagen lassen, *que cette cérémonie* (die Krönung) *ne présentait pas l'occasion de faire usage de mes talents*, müsse er seinen Wunsch unterdrücken, obwohl der russische Herrscher ihn erst kürzlich seines Wohlwollens versichert und den Wunsch ausgesprochen habe, etwas von ihm Komponiertes zu erhalten. Nun habe er aber von einem der ersten Dichter Deutschlands eine Festhymne dichten lassen, die durch Vermittlung des Grafen Alopeus von Gukowski (sic! gemeint ist gewiß der auch mit Goethe bekannte Dichter Joukowsky) ins Russische übersetzt worden sei. Er bittet, diese Hymne am Geburtstage des Kronprinzen (15. Okt.) mit der Oper *Palmyra* im Opernhause aufführen zu dürfen. Die Bitte wurde jedoch nicht gewährt (11. Okt.) mit der Begründung, daß der Geburtstag des Kronprinzen kein für solche Aufführung geeigneter Tag sei.

Auch eine andere Bitte Spontini's wurde nur halb gewährt. Er wünschte nämlich (7. Nov. 1836), besagte Hymne im Opernhaus zum Besten der durch Epidemie leidenden Niederländer aufführen zu lassen, erhielt aber trotz nochmaliger Vorstellung, in der er ausführte, daß er außer der Hymne lebende Bilder zur Darstellung bringen wolle, nur den Konzertsaal zugewiesen, mit dem Zusatz, wenn die Vorführung der lebenden Bilder im Saale unmöglich sei, so müsse sie unterbleiben, *pour laquelle d'ailleurs je ne suis pas disposé d'accorder les frais.*

Die Vorstellung mit lebenden Bildern fand am 18. Dez. statt. Von den 5 Strophen der Hymne sei die erste mitgeteilt. Sie lautet:

Heil dem Zaren!
Seht, er kommt in seiner Herrlichkeit,
Schon umstrahlt von hohem Thaten-Glanze,
Sankt Georg, der mit dem Siegeskranze
Wiederkehret aus dem Drachenstreit.
Ausgebreitet hat der Herr die Hände
Über seinen Liebling in dem Kampfe;
Und des Ungetümes Augenbrände
Sind erstickt in seines Blutes Dampfe.
Heil dem gottgeliebten Zaren.

Auf die übrigen Strophen »des ersten deutschen Dichters« dürfte nach dieser Probe wohl Niemand begierig sein. Spontini hat auf das bei den Akten befindliche Poem eigenhändig geschrieben: *Musique d'un caractère héroique. Tableau vivant de St. George écrasant le dragon.* Von den übrigen (3) lebenden Bildern werden nur zwei genauer bezeichnet: Krönung und kaiserliche Familie.

2. Von Nicolo Paganini befindet sich in demselben Aktenfascikel ein Schreiben (28. April 1822), bei dem aber, wie es scheint, nur die Unterschrift eigenhändig ist, in dem er mitteilt, daß er ein Wohlthätigkeitskonzert für die Unglücklichen in Danzig gegeben habe und die von ihm komponierten, dem Könige gewidmeten Variationen über »Heil dir im Siegerkranz« ankündigt.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Lutherstraße 12 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.